



Universidade Técnica de Lisboa

Faculdade de Motricidade Humana



ORIXÁS NA OBRA DE PINA BAUSCH

Estudo das personagens baudschianas na perspectiva mística do Candomblé brasileiro

Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em
Performance Artística - Dança

Orientadora: Professora Doutora

Ana Maria Macara de Oliveira

Júri: Professora Doutora Ana Paula Paiva Barata de Almeida
Batalha, Professora Doutora Ana Maria Macara de Oliveira e
Professor Doutor Amílcar Pinto Martins.

Juana Navarro

2009

Agradecimentos

Agradeço aos meus amados pais e irmã, Navarro, Marileni e Mariana, pelo amor, carinho e apoio pleno em tudo que faço e em mais esse estudo. A todos os colegas de mestrado e em especial a Lyli, Denise, António, Flávio e Luís, pela companhia, boas risadas e apoio nas pesquisas. A todos os professores do curso, em especial a minha querida orientadora, Ana Macara, pelo empenho, apoio, orientação, entusiasmo e boa energia! Aos funcionários do Teatro Camões, do Fórum Dança e Göethe Institut de Salvador e Lisboa. Agradeço também aos amigos do terreiro de Mãe Stella, Ilê Axé Opô Afonjá, a D. Detinha, a Nei Pinto e a amiga Lili Tavares pelo apoio na entrevista. Aos amigos brasileiros pelo eterno incentivo e palavra de apoio, mesmo de longe e via internet, Lu Porto, Pio Cortes, prima Carol Machado e amigos portugueses Ana Cabral, Ana Luís Martins e Célia Susana. Ao amigo Marcelo Santos por me apresentar a novos terreiros e pelo carinho e atenção. Ao apoio dos amigos, Nelson Júnior, Fernanda Braga, André Correia e Petter Norton na parte da informática, fotos e socorros de última hora.

Agradeço a Deus e a meu Pai Oxalá de quem sou filha. Axé!

Orixás na obra de Pina Bausch: Estudo das personagens bauschianas na perspectiva mística do Candomblé brasileiro

Palavras-chave: Orixás, afro-brasileiro, Candomblé, Pina Bausch, coreografia, personagens, dança-teatro.

RESUMO

O presente estudo resulta de uma comparação de sete trabalhos coreográficos da artista contemporânea alemã, Pina Bausch, e as danças e rituais da religião afro-brasileira denominada Candomblé. As personagens de Bausch, em sua dança-teatro, têm movimentos, gestualidades, características e simbologias que nos remetem a estas mesmas características existentes nas danças e movimentos dos *Orixás*. A autora da tese vislumbrou essa ideia, sonho, tendo em vista a grande utilização das músicas brasileiras e das visitas da ilustre coreógrafa em seu país, mais especificamente, em sua cidade natal, Salvador. Local onde nasceu a religião do Candomblé, na qual os negros escravizados se juntavam para reforçar suas crenças e sentirem-se como indivíduos; pois eram tratados pelos senhores de escravos como animais sem alma! O que facilita essa comparação é a diversidade cultural do corpo de baile da companhia de dança-teatro, Wuppertal Tanztheater, onde é possível encontrar bailarinos, de diversos países, com vivências diferenciadas, proporcionando à coreógrafa uma gama de possibilidades performáticas. Portanto, esta nova visão trazida pela autora da tese é uma forma de percepção que procura unir dois universos distintos: o da cultura alemã de Bausch, mais racional e directo; com o da autora da tese, brasileira, mais lúdico e simbólico.

Orixás na obra de Pina Bausch: Estudo das personagens bauschianas na perspectiva mística do Candomblé brasileiro

Keywords: Orixás, afro-brazilian, Candomblé, Pina Bausch, characters, choreography, dance-theatre,

ABSTRACT

The present study results a comparison of seven choreographic works of the artist German contemporary, Pina Bausch, and the dances and rituals of the religion called afro-Brazilian Candomblé. The personages of Bausch, in its dance-theater, have movements, gestures, characteristics and symbologies that in send to these same existing characteristics to them in the dances and movements of the Orixás. The author of the thesis glimpsed this idea, dream, in view of the great use of Brazilian musics and the visits of the illustrious choreograph in its country, more specifically, in its native city, Salvador. Place where the religion of the Candomblé, was born, in which the enslaved blacks if joined to strengthen its beliefs and to be felt as individuals; therefore they were dealt with by you slaves as animal without soul! What it facilitates this comparison is the cultural diversity of the body of ball of the dance-theater company, Wuppertal Tanztheater, where it is possible to find dancers, of diverse countries, with differentiated experiences, providing to the choreograph a gamma of performances possibilities. Therefore, this new vision brought for the author of the thesis is a perception form that it looks to join two distinct universes: of the German culture of Bausch, more rational and direct; with the one of the author of the thesis, Brazilian, more playful and symbolic.

ÍNDICE

| | |
|--|------|
| Agradecimentos | III |
| Resumo | V |
| Abstract | VI |
| Índice das Figuras | X |
| Índice dos Quadros | XIII |
| Capítulo I | |
| 1. Introdução | 3 |
| 2. Revisão de Literatura | 7 |
| 2.1 Vida e obra de Pina Bausch | 8 |
| 2.2 Candomblé: uma religião afro-brasileira | 23 |
| 2.3 Os Orixás | 30 |
| 3. Metodologia e Problemática: O quê, por quê e como | 56 |
| 3.1 O quê: problemática | 57 |
| 3.2 Por quê: Objectivo de estudo | 59 |
| 3.3 Como: metodologia de estudo | 60 |
| Capítulo II: Do terreiro para o palco | 69 |
| 1. Café Müller (1978) | 72 |
| 2. 1980 (1980) | 79 |
| 3. Wälzer (1982) | 84 |
| 4. O Lamento da Imperatriz (1989) | 88 |

| | |
|---|-----|
| 5. Mazurca Fogo (1998) | 92 |
| 6. Água (2001) | 96 |
| 7. Nefés (2003) | 100 |
| | |
| Capítulo III: Conclusão: Do terreiro e do palco, para o papel | 114 |
| Capítulo IV: Obras Referenciadas | 117 |
| Anexos | 129 |

ÍNDICE DE IMAGENS

| | |
|---|-----|
| • Fotos 1 e 2 | 132 |
| • Fotos 3 e 4 | 133 |
| • Fotos 5 e 6 | 134 |
| • Fotos 7 e 8 | 135 |
| • Fotos 9 e 10 | 136 |
| • Fotos 11 e 12 | 137 |
| • Fotos 13 e 14 | 138 |
| • Fotos 15 e 16 | 139 |
| • Fotos 17 e 18 | 140 |
| • Fotos 19 e 20 | 141 |
| • Fotos 21 e 22 | 142 |
| • Fotos 23, 24 e 25 | 143 |
| • Fotos 26 e 27 | 144 |
| • Fotos 28 e 29 | 145 |
| • Fotos 30, 31 e 32 | 146 |
| • Fotos 33 e 34 | 147 |
| • Fotos 35 e 36 | 148 |
| • Fotos 37 e 38 | 149 |
| • Fotos 39 e 40 | 150 |
| • Fotos 41, 42 e 43 | 151 |
| • Fotos 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51 e 52 | 152 |
| • Fotos 53 e 54 | 153 |
| • Fotos 55 e 56 | 154 |

| | |
|---------------------|-----|
| • Fotos 57 e 58 | 155 |
| • Foto 59 | 156 |
| • Fotos 60 e 61 | 157 |
| • Fotos 62 e 63 | 158 |
| • Foto 64 | 159 |
| • Foto 65 e 66 | 160 |
| • Fotos 67 e 68 | 161 |
| • Fotos 69 e 70 | 162 |
| • Fotos 71 e 72 | 163 |
| • Fotos 73 e 74 | 164 |
| • Fotos 75 e 76 | 165 |
| • Foto 77 | 166 |
| • Foto 78 | 167 |
| • Fotos 79 e 80 | 168 |
| • Fotos 81 e 82 | 169 |
| • Fotos 83, 84 e 85 | 170 |
| • Foto 86 | 171 |
| • Fotos 87 e 88 | 172 |
| • Fotos 89 e 90 | 173 |
| • Fotos 91 e 92 | 174 |
| • Fotos 93 e 94 | 175 |
| • Fotos 95 e 96 | 176 |
| • Fotos 97 e 98 | 177 |
| • Foto 99 | 178 |
| • Foto 100 | 179 |
| • Foto 101 | 180 |
| • Foto 102 | 181 |
| • Foto 103 | 182 |
| • Foto 104 | 183 |
| • Foto 105 | 184 |
| • Foto 106 | 185 |
| • Fotos 107 e 108 | 186 |

| | |
|------------|-----|
| • Foto 109 | 187 |
| • Foto 110 | 188 |

ÍNDICE DE QUADROS

| | |
|--|-----|
| • Quadro 1: Cefé Müller quadro pequeno | 78 |
| • Quadro 2: 1980 quadro pequeno | 83 |
| • Quadro 3: Wälzer quadro pequeno | 87 |
| • Quadro 4: Lamento da Imperatriz quadro pequeno | 91 |
| • Quadro 5: Masurca Fogo quadro pequeno | 95 |
| • Quadro 6: Água quadro pequeno | 99 |
| • Quadro 7: Nefés quadro pequeno | 104 |
| • Quadro 8: Café Müller quadro grande | 106 |
| • Quadro 9: 1980 quadro grande | 107 |
| • Quadro 10: Wälzer quadro grande | 108 |
| • Quadro 11: Lamento da Imperatriz quadro grande | 109 |
| • Quadro 12: Masurca Fogo quadro grande | 110 |
| • Quadro 13: Água quadro grande | 111 |
| • Quadro 14: Nefés quadro grande | 112 |

Introdução

Como boa baiana, nascida e criada na cidade de Salvador Bahia, onde a população negra é dominante e o sincretismo religioso, entre o Catolicismo e o Candomblé, é muito forte, não podia deixar de saber o meu santo de protecção. Assim que me foi possível, aos 2 anos de idade, meus pais levaram-me a um terreiro de Candomblé, e lá pude saber meu santo, ou meu *orixá* de cabeça, através do jogo de búzios feito pela mãe de santo daquele terreiro.

Sou filha de *Oxalá*, *orixá* masculino de espírito velho, com características próprias, sábio, protector, e muitas outras características. Importante salientar que isso não quer dizer que todos os baianos, ou brasileiros saibam seu santo de protecção, ou que partilhem desse sincretismo, destas crenças, e sim de uma grande parcela da população nordestina da qual faço parte. E como curiosa que sou decidi saber mais sobre essa religião. Durante a minha infância frequentei os festejos de vários terreiros de Candomblé onde tive os primeiros contactos com as danças dos *orixás*. Também frequentei missas católicas, fui baptizada, mas não fiz a primeira comunhão e busquei também por outras religiões com a curiosidade de sempre. Neste meio tempo e em paralelo às minhas curiosidades religiosas comecei a dançar em 1986. Aos sete anos começa a minha história com a dança e a primeira técnica escolhida por força das circunstâncias foi a dança jazz, interrompida no ano seguinte por um acidente de automóvel que sofri. Trauma superado, era hora de voltar à dança, desta vez a técnica foi a do sapateado americano. Não tenho lembrança do motivo da escolha, apenas foi assim, aos treze anos. Muita prática levou-me a ensinar a técnica do sapateado em academias de dança e mais tarde na faculdade de dança, Escola de Dança da

Universidade Federal da Bahia (UFBa) em curso de extensão, na qual também era aluna da graduação. Em 2000 foi o ano em que tive o primeiro contacto com as obras da coreógrafa alemã Pina Bausch. Para mim, ela surgia como única na interpretação, no movimento e na gestualidade, um misto de técnica de teatro e dança. Um mundo, criado por e para ela, que partilha com o público nas apresentações de suas obras. O primeiro vídeo que assisti foi em sala de aula na graduação, a obra *Café Müller*.

No meu humilde perceber do Candomblé, e mais particularmente das danças dos *orixás* bem como, de suas características psíquicas e físicas, sempre fiz muitos paralelos e comparações dos santos/*orixás* com os personagens que sempre assisti em diversas obras de dança. Pude adentrar um pouco nessa realidade quando fiz a técnica de dança afro durante a graduação. E quando assisti a primeira obra da Pina Bausch percebia mais claramente as características gerais dos personagens quando fazia a minha comparação particular. E como uma certa brincadeira comecei a “baptizar” e denominar o *orixá* de seus personagens, e também da obra em sua totalidade.

Em 2004 estive por três meses em Wiesbaden, na Alemanha. A cidade, com uma população idosa, cultura e comportamentos distintos daqueles a que estava habituada, era um mundo novo para mim. Mesmo tendo estado três meses na Alemanha não me foi possível conhecer a cidade de Wuppertal, nem tão pouco sua ilustre moradora. Esta estadia deu-me uma nova visão, mais profunda sobre o contexto em que se desenvolve a obra da coreógrafa. Bausch passou por vaias e por aplausos do mesmo público, da mesma cidade em épocas diferentes (Wuppertal - Alemanha), precisou sair de seu país para darem maior valor às suas obras. Em 1982 teve plateia quase

vazia no Festival Carlton Club no Brasil (São Paulo), e em 1990 disputa pelos ingressos com direito a super lotação dos teatros em mesmo Festival Carlton Dance no Brasil (São Paulo). E em 1997, no Rio de Janeiro, Bausch e sua companhia foram aclamados pelo público brasileiro, uma vez que o fenómeno da sua obra já tinha conquistado cidades do mundo todo.

Bausch disse que a dança tem um significado universal e posteriormente afirmou que o significado depende da cultura em que a obra é apresentada. Embora estas afirmações pareçam contraditórias percebemos que ambas constituem aspectos da realidade de sua obra. Esta característica de alteração dos significados de acordo com a cultura permite-nos ousar interpretar esta obra universal à luz de uma perspectiva baseada na realidade do Candomblé.

Em uma entrevista a Bentivoglio (1994), Bausch respondeu uma pergunta sobre as diferenças dos públicos, alemão e de outros países, ela respondeu:

Tenho a impressão de que o público tinha as mesmas reacções em toda a parte. E isto é extraordinário, não é? Quer dizer, o facto de, independentemente das culturas e das línguas diferentes, as reacções serem semelhantes em todo o mundo. (Bentivoglio, 1994, pg.18).

Ela ainda cita um exemplo para clarificar a afirmação que fez:

(...) Há um momento do espetáculo, quando Dominique e Malou se abraçam, em que Jan entra, separa-os e empurra Malou para os braços de Dominique; Malou escorrega e cai no chão, depois levanta-se e volta a abraçar Dominique, e a sequência se repete e volta a se repetir, muitas vezes, e então o público ri. É uma sequência muito triste e todavia o público tem como que uma reacção nervosa e, a um dado momento, sempre no mesmo ponto ri. Aconteceu em toda parte (...) Só raríssimas vezes o público ficou em silêncio. (Bentivoglio, 1994, pg. 18).

Ainda tinha dentro de mim a vontade de conhecer e estudar mais os personagens das obras da coreógrafa através da minha comparação particular

com os santos do Candomblé. E foi então que surgiu a oportunidade de frequentar um curso de mestrado em Portugal e que me foi possível dar início às minhas pesquisas.

O presente estudo, **«Orixás na obra de Pina Bausch: Estudo dos personagens bauschianos na perspectiva mística do Candomblé brasileiro»** decorreu do projecto de investigação para o mestrado e foi a minha oportunidade para tentar perceber o universo da dança contemporânea de Pina Bausch por uma outra perspectiva, uma visão regional, baiana e brasileira.

Revisão de Literatura

2.1. A vida e obra de Pina Bausch

Começo a revisão de literatura, com o livro da autora Fernandes, (2000). Através dele, consegui diferenciar mais as técnicas de dança, e ao mesmo tempo perceber que é possível a combinação, sistematizar e organizar. Comecei a perceber melhor uma dança contemporânea, que não imaginava sequer que existisse. Esta obra esclareceu-me em relação à liberdade de expressão, e ao mesmo tempo a não rotular das formas de dança. Passou então tudo a ser muito mais amplo e complexo. A diferença entre a comédia e o ridículo é uma linha tão tênue e delicada como a liberdade na relação entre as pessoas. E apercebi-me ainda que, uma coreógrafa havia conseguido mostrar esse atrevimento, fantástico e que eu ainda não tinha visto nada assim. Confesso que a descoberta foi demorada, mas enfim aconteceu, e consegui começar a perceber um pouco da Dança Contemporânea, partindo de Pina Bausch e das suas repetições e ousadias em cena. Este livro foi o ponto de partida para todo meu estudo posterior sobre a dança. Os diferentes corpos, idades e experiências de vida, não só bailarinos como também actores. A confirmação do gesto e da palavra através das repetições de Bausch é muito forte. O afirmar e reafirmar do gesto, ou da dança em si, é constante. Em diversos trabalhos da coreógrafa existe a repetição muitas vezes exaustiva, mas sempre com aspectos e objectivos bem formados por ela.

Phillipine Bausch, ou ainda, Pina Bausch, responde a uma entrevista em Bentivoglio (1994), onde relata não ter tido uma infância infeliz, mas que também não se recorda muito bem dela. Neste livro foi possível saber mais sobre a biografia da coreógrafa e também sobre algumas das suas obras, da

sua companhia de dança-teatro, bailarinos, cenários e equipa de trabalho.

Bausch relata que se lembra que era muito tímida e que gostava de ficar no restaurante dos seus pais. Gostava, em diversas situações, de se esconder sob as mesas e não ter de ir logo para a cama. Que os pais a mandavam deitar e ela escondia-se rapidamente. Ficava a olhar para os pés das pessoas e este facto de dar muita importância aos pés vem possivelmente dessa época. Ela diz que sempre teve pés muito grandes e que calçava 41 desde os doze anos. À noite, sempre rezava para que os pés parassem de crescer, não os queria ter tão grandes como os do pai. A menina conviveu com pessoas que frequentavam o restaurante, e estavam sempre vestidos com roupas de “festa”; o “glamour” fez parte da infância da coreógrafa.

A aproximação da dança começou, também, por intermédio do restaurante. Os frequentadores eram sempre actores ou bailarinos, na grande maioria. Bausch vivia a bailar pelo restaurante, saltitava, movia-se sempre, sem nunca antes ter visto um bailado. Alguns desses frequentadores elogiavam-na sempre, diziam que ela tinha muita leveza. Um dia, um desses frequentadores resolveu convidá-la para um teatro. Foi aí que a promessa virou realidade, levaram-na a uma dessas aulas de bailado para crianças. A professora ensinou uns exercícios de contorcionismo e Bausch foi a única criança que conseguiu executar, ganhou até elogios da professora: " És mesmo uma mulher serpente". Bausch sentiu-se orgulhosa por alguém ter reparado nela. Depois dessa primeira aula, Bausch foi chamada para fazer pequenas participações em operetas e bailados, e mesmo com papéis pequenos, a menina Bausch se mostrava perfeccionista no seu papel, a ponto de confeccionar seus próprios adereços com primor de detalhes. Bausch queria fazer tudo sempre muito

correcto. Ela tinha um certo medo de não ser aceite, de fazer algo errado, de não acertar em fazer o que lhe era pedido.

Bausch não frequentou o Liceu, mas continuou a dança até os catorze anos, quando se começou a questionar sobre o que gostaria de ser quando crescida, mas isso já estava claro na sua cabeça, ela queria o teatro!

Aos catorze anos, Bausch inscreveu-se na *Folkwangschule* em Essen. Isso a fez mudar de cidade e começar a morar sozinha. Nessa época, era Kurt Jooss quem dirigia o departamento de dança da escola de Essen. Jooss foi um dos fundadores dessa escola, que "abraçava" uma gama de programas de estudo, juntamente com todas as artes. Ela foi sempre uma aluna aplicada em todas as disciplinas, estava sempre activa e muito envolvida com tudo que se passava na escola.

Assim se passaram quatro anos em Essen, até receber uma bolsa de estudos para Nova Iorque. Ela partiu de navio, aos dezanove anos, sem falar inglês e sem saber ao certo onde iria morar em Nova Iorque. Só aí ela percebeu, de facto, que tinha muita coragem.

Em Nova Iorque, ela teve os melhores professores na *Julliard School of Music*. Ao mesmo tempo participou de diversas companhias de dança, como a de Paul Sanasardo e de Donya Feuer. Trabalhou com Paul Taylor, depois com o *New American Ballet* e com o *Metropolitan Opera Ballet*, que nessa época tinha a direcção de Antony Tudor. Enfim, foram dois anos da vida de Bausch, de crescimento profissional e pessoal, onde ganhou mais confiança e se tornou responsável por si própria. Depois desse tempo em Nova Iorque, Bausch vê-se obrigada a tomar uma decisão: ou continuar no *Metropolitan*, ou a voltar para Essen. Nessa época, Jooss escrevera-lhe uma carta, a dizer que

tinha verba para uma companhia pequena e queria que ela fizesse parte. Então ela retornou a Essen.

Bausch sente um choque de diferenças, com a comodidade, o ritmo dos bailarinos, o desalento. Claro que sabia que depois de dois anos em Nova Iorque, vivendo num outro ritmo, aulas todos os dias; era normal sentir essa diferença. Mas ela encontra uma pessoa "compatível", Jean Cébron. Trabalharam intensamente juntos. Trabalhou também com Kurt Jooss e Hans Züllig e ainda dançou, como convidada, nos espectáculos de Lucas Hoving e Antony Tudor. Ela passou por estas experiências, que contribuíram muito para o crescimento e aprendizagem sobre o movimento. Ela também era colaboradora de Jooss. Ensaiaadora de espectáculos, fazia programas para a Companhia e ainda dava aulas.

Bausch não pensava em ser coreógrafa, queria continuar a dançar, mas já não estava satisfeita como bailarina. Ela sentia vontade de dançar muito mais, mas desta vez por conta própria. Foi então que em 1968 e em 1969, se estreou na coreografia e ganhou logo o seu primeiro prémio na cidade de Colónia. Depois de quatro anos, nas temporadas de 73/74, ela foi convidada para o cargo de coreógrafa efectiva do *Wuppertaler Bühnen*, daí surgindo o *Wuppertaler Tanztheater*.

Bausch planeava bastante o seu trabalho e fazia projectos, mas via também que, durante os processos, surgiam coisas novas as quais ela gostava e não queria abandonar. Mais um obstáculo: seguir seus projectos ou deixar essas "coisas novas" acontecerem e ficar. Mais uma vez, em um acto de coragem, a encenadora decidiu seguir o seu instinto, as tais "coisas novas" que surgiam no processo de seus trabalhos.

O objectivo não mudava, mas sim o caminho a ser percorrido para atingi-lo. Um exemplo dos instintos de Bausch foi no *Sacre du Printemps*. Uma obra de Stravinsky. Ela, na verdade, queria perceber o porquê dessa criação do Stravinsky; não quis modificar nada, para ela já estava tudo claro na obra, ela só queria entender o autor. Foi aí que ela começou, não mudou a obra, mudou a maneira de apresentá-la.

Mas foi em *Blaubart*, seguido de *Er nimmt sie an der Hand*, que Bausch modificou a sua maneira de coreografar, sendo mais parecida com os dias de hoje. Ela passou por alguns conflitos e medos, ao fazer *Blaubart*. Bailarinos insatisfeitos diziam não gostar da peça e do trabalho dela, que estavam fartos e que achavam que se movimentavam pouco. Ela quase parou de trabalhar, disse que até sentiu um certo medo de seus bailarinos. Essa crise passou-se depois do espectáculo *Os sete pecados mortais*. Depois dessa crise, volta aos ensaios da companhia, agora num estúdio com alguns dos bailarinos que concordavam com a sua linha; e trabalharam, finalmente, *Blaubart*. Aos poucos, os bailarinos da Companhia foram retornando para o seu trabalho, e então voltaram a ensaiar no teatro da Companhia e puderam apresentar o trabalho.

Mas a crise com seus bailarinos não ficou por aí. Outros trabalhos passaram por processos parecidos. Bailarinos achavam que não se movimentavam o suficiente. O que Bausch queria, era obter um grande resultado com pouco movimento.

Os espectáculos da coreógrafa partem de perguntas. Ela faz uma série de perguntas aos seus bailarinos e é daí que ela começa a "desenhar" o espectáculo. Ela não segue uma regra cronológica e nem sempre utiliza por

completo o material que colhe das perguntas. Muitas vezes, durante o processo dos espectáculos, surgem coisas novas e diferentes do "desenho de espectáculo" e ela segue o fluxo. Acha que é muito importante ter prazos para se criar algo. Às vezes muito tempo, como um ano por exemplo. Isso, no entanto, pode atrapalhar, a inspiração pode não vir de um só fluxo corrente de ideias, às vezes pode já não agradar depois de tanto tempo.

As bandas sonoras nos trabalhos de Bausch têm igual importância e relevância na hora da criação da mesma. São utilizadas músicas clássicas, ligeiras, jazz, canções populares, canções comerciais de filmes; e seus trabalhos desenvolvem-se juntamente com a música. É uma pesquisa concomitante. Já os cenários surgem no desenvolver dos trabalhos, pouco a pouco. Como consequência natural de seu trabalho com os bailarinos.

Bausch tem cenários que se repetem em vários trabalhos: as cadeiras estão presentes em: *Kontakthof*, *Bandoneon*, *Wälzer* e *Café Müller*; as cadeiras sempre atravancam completamente o palco. No caso de animais, se repetem em *Arien* (hipopótamo), *Lenda da Castidade* (crocodilos) e *1980* (gazela). Ela responde a essas repetições como uma marca, uma assinatura, um registo, um estilo.

Bausch diz não ter um critério para escolher os seus bailarinos para o *Wuppertaler Tanztheater*. As vezes, a escolha é rápida, outras vezes demora um certo tempo. Ela diz que a escolha depende de muitas coisas, nem sempre é a técnica que define. Ela quer que seus bailarinos tenham uma boa técnica, mas não é o imprescindível. Ela acredita e escolhe muito de seus bailarinos pelos olhos, um olhar de palhaço triste, como ela diz. Uma certa timidez. Os seus bailarinos são, de certa maneira, os mais naturais possíveis e com um

sentido de humor. Ela acredita que um bailarino tímido é mais sensível e no palco torna-se mais forte. A relação dela com seus bailarinos é de igual para igual, não segue nenhum critério de hierarquia. Ela diz não se sentir directora, nem chefe. Ainda assim, apercebe-se um certo receio deles para com ela. Em outros momentos sente o inverso. Ela se diz uma pessoa difícil de lidar, mas quando simpatiza com alguém, simpatiza sinceramente.

A companhia de Bausch, por vezes, sofre uns "desfalques" no seu corpo de baile. Às vezes um bailarino sente a necessidade de sair e viver outras experiências e ela encara essa situação da melhor maneira possível, e entende e tem sempre com uma certa vontade de os ter de volta.

A preferência de Bausch em trabalhar com bailarinos é por causa da melhor compreensão que eles têm sobre seus corpos, uma melhor consciencialização do próprio corpo. Já os actores, mesmo os que são mais naturais, para ela, não o são. Estão sempre trabalhando num produto de fora para dentro, ao contrário dos bailarinos. Ela já passou pela experiência de trabalhar com actores em dois de seus trabalhos, *Os sete pecados mortais* e em *Er nimmt sie an der Hand*. Mas sente que teria que modificar muito o seu método de trabalho. Outras vezes, pensa em trabalhar com pessoas sem experiência alguma em teatro. Bausch diz gostar de descobrir as pessoas, nelas mesmas. Consegue sentir que pode fazer algo com elas, partindo desta descoberta, que a pessoa em si, por vezes, não sabe, nem se "descobre", ou se apercebe do que há dentro de si.

Como já foi mencionado, a cidade sede da companhia da coreógrafa é Wuppertal, e ela diz que se sente muito bem em estar em uma cidade calma e pacata. Alguns de seus bailarinos sofrem, ou por muito frio, ou por serem de

outro país mais quente e sentirem a falta do sol. Também por estarem longe de casa e da família. Outros, por acharem cansativo demais sair de Wuppertal para tantas digressões; gostariam de ficar na cidade por mais tempo.

Quando está em fase de criação de um de seus espectáculos, Bausch prefere se abster de assistir a apresentações artísticas do momento. Tem receio de copiar alguém. As imagens que forma estão em sua cabeça. Por vezes associa o seu trabalho com a de outros encenadores, mas muitas vezes de profissionais de que nem sequer conhece o trabalho. Ela diz gostar de trabalhar sobre a vida, o que a interessa é a humanidade e as relações entre os seres humanos.

Bausch não gosta de rótulos ou definições, mas classificam o seu trabalho de “teatro experiência”, “expressionismo”, “feminismo”. Ela acha que não se inclui em nenhuma dessas categorias e nem quer.

Com a autora Fernandes (2000), pude ainda perceber as influências que o expressionismo alemão teve sobre Bausch, os mestres da época anterior a coreógrafa foram, Rudolf Von Laban (1879-1958) e seus discípulos, Kurt Jooss e Mary Wigman; “Laban desenvolveu seu sistema de movimento a partir de improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), (...) os estudantes usavam a voz, criavam pequenos poemas, ou dançavam em silêncio.” (pg.14).

Bausch é considerada a grande divulgadora dessa técnica teatral, ou de dança, da qual a própria coreógrafa não consegue definir ao certo o título, ou ainda a fórmula, e não gosta de definir. No início, quando passou a dirigir o *Wuppertal Tanztheater* e quando teve a estreia da companhia e sua nova direcção, sua obra não foi bem aceite pelos moradores de sua cidade, a Companhia quase se dissipou, mas o director interveio e impediu-o. As

peessoas não aprovavam a sua arte e mostravam o seu desagrado; estavam acostumadas ao corpo de baile clássico que o teatro tinha anteriormente. Mais tarde, quando Bausch conseguiu atenção e notoriedade, esse passado foi esquecido, e então o *Wuppertal Tanztheater* de Pina Bausch passou a ser “do gosto” dos espectadores da cidade. A filha de Wuppertal, daí em diante, se tornou conhecida e referência da dança contemporânea e da dança-teatro, com reconhecimento e respeito internacional.

Em Osborne (1989), Dança-teatro já era um termo utilizado por Laban (1879-1958) para descrever a dança como uma forma de arte independente de qualquer outra, baseada em correspondências harmoniosas entre qualidades dinâmicas de movimento e percursos no espaço. Ainda assim, Laban considerava a dança uma arte independente e criou um sistema próprio de movimento que parte de improvisações de *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Tom-Palavra), no qual os alunos podiam utilizar a voz, criar poemas pequenos, ou ainda dançar em silêncio. O que se criava eram peças de dança que tinham componentes do gestual quotidiano, movimentos ditos “puros” e/ou abstractos, seguindo ou não uma narrativa cómica, ou mesmo abstracta. A discípula Wigman fundou a *Ausdruckstanz*, ou dança da expressão. Esta criação gerou polémica no ballet clássico, pois buscava uma expressão individual mais ligada às necessidades da vida humana e suas lutas “universais”.

A dança-teatro de Jooss estava mais preocupada em trabalhar os temas sócio-políticos através da acção dramática de grupo e ainda uma estrutura formal precisa, bem como sua produção. Jooss e Bausch trabalharam juntos na Escola *Folkwang*, em Essen na Alemanha. Sob a direcção de Jooss,

eles combinavam música, dança, e educação ¹da fala; usavam elementos do ballet e ainda, as teorias de Laban de harmonia espacial e qualidades dinâmicas de movimento.

Quanto a Mary Wigman, Bausch diz ter apenas a conhecido por fotografia, por isso não ter influência dela. Segundo Canton, (1994), ainda assim é importante dizer que Wigman fundou a *Ausdruckstanz*, dança de expressão que foi uma rebelião contra o ballet clássico; para eles só importava, neste momento, a expressão individual ligada as necessidades humanas “universais”. Kurt Jooss desenvolveu o seu trabalho de dança-teatro mais ligado a temas socio-políticos e utilizava a acção dramática de grupo e ainda uma precisão da estrutura formal e de produção. Daí vem a ligação com a coreógrafa Pina Bausch que foi aluna do Jooss em Essen, Alemanha, na escola *Folkwang*. Aí, ele combinava música, dança e educação da fala, usavam elementos do ballet clássico, teorias de Laban ligadas a harmonia espacial e qualidades dinâmicas de movimento.

Os estudos e técnicas de Brecht (1957), também foram relevantes para a história da dança-teatro alemã, não necessariamente ligada directamente a Bausch, mas ao contexto da época; com suas teorias, práticas teatrais e os temas sócio-políticos. O “teatro épico” nos trouxe conceitos como “gestus”, o efeito de perspectivas em palco, a técnica de montagem e os momentos cómicos inesperados. À ênfase da combinação de acções corporais como um gesto expressivo, não ilustrativo, ou socialmente significativo, dá-se o nome do conceito *brechtiano*, “Gestus” ou “Gebärde”. O teatro épico de Brecht

1

levava o espectador ao reconhecimento de situações do quotidiano, não só as acções, como também as decisões para mudá-las ou solucioná-las.

Partindo dos vários detalhes de direcção, produção da Companhia da coreógrafa o interesse em mim foi cada vez mais crescente. Lembro-me de querer assistir a todos os vídeos que pudesse encontrar e a vontade de estudar mais, pois ao mesmo tempo passava por disciplinas na graduação de coreografia e a identificação com o trabalho da coreógrafa foi imediata. O interesse crescente levou-me a viajar para a Alemanha, estudar a língua por três meses de vivência por lá, e depois a decisão de fazer um mestrado. A pesquisa começou com livros escritos sobre a coreógrafa, críticas jornalísticas, vídeos, entre outros.

Jornais brasileiros e portugueses foram pesquisados e foi possível saber detalhes importantes sobre pensamentos da coreógrafa, e ainda a opinião sobre suas obras por parte de críticos e jornalistas destes países. Nos escritos do jornal, O Estado de São Paulo, (1984), existe um comentário feito por Bausch, em que as pessoas nas ruas, às vezes se precipitam em cima dela, insultam-na, recebe reacções selvagens, indignadas. Segundo a coreógrafa, isto é bem compreendido; as pessoas sentem-se directamente implicadas, agredidas. Recebem na cara tudo o que se passa no palco. Bausch comentou na entrevista:

Representou-se Café Müller no mundo inteiro. O público sempre ri no mesmo lugar, salvo em Santiago do Chile. Lá, sempre se faz muito mal. É incompreensão? Uma reacção superficial? Ou uma resposta histérica a um excesso de violência? Lembro-me de, num momento, quando nos anunciaram a morte de minha avó, meu irmão foi tomado de um terrível riso louco. (O Estado de São Paulo, 1984, pg. 3)

Servos, crítico alemão e importante especialista das obras de Bausch, conta numa entrevista ao jornal brasileiro, O Estado de São Paulo, (2001), como a obra, *Água*, lhe agradou muito e afirma que é um trabalho importante e corajoso, pois contraria o dogma da arte contemporânea, que preconiza trabalhos provocativos, de vanguarda e pesados. Quando o repórter pergunta ao sobre diferenças entre as peças de Bausch, o crítico alemão responde que as peças *Água* e *Masurca Fogo* são muito próximas, respectivamente, uma fala sobre renovação de forças vitais e a outra um tributo à beleza. Servos fala ainda, em outra resposta, que não consegue dividir o trabalho da coreógrafa em fases; as obras de Bausch, para ele, são como uma peça única e inacabada e com diferentes acentuações. Diz ainda que, todas as peças são sempre diferentes entre si, pois são épocas diferentes e que seria muito estranho se as obras de um coreógrafo não reflectissem mudanças. E que a arte mostra o mundo como ele é, mas que também pode mostrar um mundo desejado, o que poderia ser.

Segundo Cypriano, (2005), vemos todo o processo da obra *Água* descrito pelo jornalista que esteve presente em algumas etapas da produção. Relatos das várias fases, fotos e curiosidades. *Água* inicia uma nova dimensão na obra de Bausch, provocando uma mobilidade de palco, um exagero. Foi a primeira obra co-produzida para um país, até então, Bausch só havia feito para cidades diversas, ainda não, para um país.

Imensas paredes brancas em semicírculo ocupam o fundo do palco. Em certa hora da obra, têm palmeiras ao vento e surgem os bailarinos, Fernando Suels e Helena Pikon. Ela descansa e come avidamente uma

laranja, ao mesmo tempo que conta, com uma voz sensual, a seguinte história para Fernando, que também come a laranja e segura o microfone:

Uma noite eu tive uma câibra. Por causa da dor eu saltei da cama. Então, eu fui a janela e olhei para o céu. Estava maravilhoso, cheio de estrelas, maravilhoso. Aí pensei: graças a Deus eu tive essa câibra! (Cypriano, 2005, pg. 104).

Ainda com Cypriano, 2005, vemos que a relação de Bausch com o Brasil é antiga. Já em 1980, a coreógrafa apresentou *Kontakthof*, *Café Müller* e *A sagração da primavera*, em quatro capitais do país (Rio de Janeiro, Curitiba, São Paulo e Porto Alegre). Nessa época, ela entrou em contacto com a cultura brasileira, especialmente com o universo musical do país, tendo, a partir de então, uma repercussão em suas obras.

As duas peças realizadas logo em seguida, ano de 1982 (em 1981, devido a gravidez da coreógrafa, não foram criados novos espetáculos), estavam repletas de canções brasileiras. *Wälzer* (1982) e *Nelken* (1982) foram as duas obras seguintes e tiveram músicas brasileiras, valsas e chorinhos.

Considero Valsas uma peça sobre o Brasil. Ela foi criada logo depois de nossa turnê pelo país, a música brasileira foi uma grande inspiração. (...) Com Valsas, encontramos-nos bastante longe das impulsividades brutais de *Blaubart* (...) As músicas brasileiras conseguiam expressar isso muito bem, eram marchas divertidas (...) (Cypriano, 2005, pg. 89, 90).

Desde então, a música brasileira é utilizada constantemente pela coreógrafa, tais como: *Nur Du* (1996), *O Dido* (1999), *Wiesenland* (2000), entre outras obras. Em 1984, a coreógrafa volta ao Brasil para apresentar a obra *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört*, no Theatro Municipal de São Paulo e no Rio de Janeiro. Dessa temporada, Bausch levou para a Alemanha a bailarina mineira Regina Advento, que até então dançava no Grupo Corpo, de

Belo Horizonte. Tiveram outros bailarinos brasileiros, Dulce Pessoa e Geraldo Si Loureiro, que já não fazem parte da companhia. E a entrada da paulista Ruth Amarante aconteceu logo em seguida. Até hoje Amarante e Advento fazem parte da companhia, e a mais nova brasileira é a bailarina Morena que entrou em 2007.

Fernandes (2000), fala também sobre a opinião de Bausch quanto à dança clássica, como ela cria seus trabalhos, seus cenários e escolhas de músicas para seus trabalhos, suas co-produções, o cinema e sobre outros aspectos de sua vida, e uma parte que considero importante ressaltar, a sua relação pessoal e principalmente profissional com Rolf Borzik, seu cenógrafo e companheiro por muito tempo.

Ressalta melhor esta parte da vida de Bausch a reportagem do jornal brasileiro, O Estado de São Paulo (2000). A repórter relata a confirmação do dança-teatro ter sido criado pelo casal:

Pina e Holf trabalharam e viveram juntos até a morte dele em 1980 por leucemia. Foram os dois que criaram a sedimentação do que é hoje o conceito de dança-teatro que passou a contagiar a todos do mundo das artes a partir dos anos 80. Peças criadas em conjunto, Arien (1979), importante ressaltar que em Arien já apresentava os elementos presentes em todas as peças seguintes da companhia; e 1980, Borzik morreu durante a criação desta. (O Estado de São Paulo, 2000, pg. 2)

Em Bentivoglio, (1994), vemos muito dos seus trabalhos mais antigos. A coreógrafa diz ter um carinho de mãe, que gosta de todos, cada um à sua maneira. Diz ainda, que talvez modificasse um, ou outro, e às vezes se pergunta: “Como tive coragem de fazer isso?”. Há coisas que hoje não teria coragem, vontade, nem possibilidade repetir. Revela, no entanto, um carinho especial com os espectáculos *Arien*, pela dificuldade de ser feito, em função da

água, *Café Müller* e 1980. Bausch já remontou alguns espectáculos, ou julgou-os necessários e importantes. Foram eles: *Os sete pecados mortais*, *Komm tanz mit ir* e *Renate wandert aus*. Acha que é o único modo de não os perder, é remontando-os e ainda aproveitar os bailarinos da Companhia que dançaram na época, no momento em que foram criados. Diz ainda que, ocorreram muitas mudanças em seu trabalho, desde o primeiro. Principalmente em sua estrutura, tornaram-se mais complexos. Antes eram poucos protagonistas. Hoje, segundo essas analogias e estruturas diferentes, qualquer um pode ser considerado protagonista.

Bausch é, e foi considerada por muitos críticos, Forganés, (1987); Canton, (1988); e Filho, (1990); repetitiva em seus espectáculos. Esta censura a irrita e entristece, porque a única repetição que ela diz ter é sobre o tema: o amor, mas fala do amor em formas sempre diferentes em cada espectáculo. Bausch acha que tudo deriva desta questão, do querer ser amado e que não há nada mais importante que isso.

A aparente serenidade de seus trabalhos *Bandoneon*, *Nelken* e *Wälzer* não é à toa. Antes deles, tudo girava em torno das relações humanas, das uniões, e do amor. Ainda hoje é assim, mas a mudança foi mais profunda. A preocupação de Bausch nesses trabalhos foi pela natureza, o respeito à existência humana. Talvez não sejam serenos, mas muito mais tristes, de acordo com a coreógrafa. E ainda, nos seus espectáculos que tiveram grandes pitadas de humor, foram os episódios mais tristes de sua vida, e o motivo desse humor foi talvez, para fazer com que ela risse de si mesma.

2.2. Candomblé: uma religião afro-brasileira

Os terreiros quando fazem uma sessão onde estão presentes os frequentadores do culto, e/ou religião, bem como as pessoas que são encarregues de “receber” o *Orixá* na hora da sessão. Cada encarregado de receber o santo veste a roupa específica dele e passa a representar já incorporado. Neste momento, além de fisicamente caracterizado, passa a se comportar como tal. Alguns dançam em movimentos circulares, outros fazem golpes com as mãos, fumam charutos, bebem cachaça, carregam instrumentos ou armas de metal, entre outras características. A curiosidade pelo conhecimento a respeito do Candomblé surgiu em mim mais cedo que pela coreógrafa alemã. Começou quando criança, mas o querer perceber um pouco mais veio na adolescência e agora.

A compreensão dos pormenores desse culto e material de pesquisa para o presente estudo começou com o periódico do terreiro que frequento, o *Ilê Axé Opô Afonjá*, a Revista Espiritual de Umbanda, (2005). Neste periódico é possível encontrar informações sobre os primeiros navios negreiros que chegaram ao Brasil, isto foi em 1532, dando início a um comércio rentável – o dos escravos - que durou por mais de três séculos. Essa se tornou uma das principais fontes de renda dos colonizadores e a economia passou a ser voltada para o trabalho escravo. Assim veio a beneficiar toda uma nova estrutura social e económica que estava a se formar. O que restou para o negro tirado de sua terra natal foi a convivência com os vários grupos étnicos trazidos das várias tribos africanas. Os africanos chegaram a América e com eles trouxeram as suas tradições culturais e as religiões de várias partes

daquele continente – África Ocidental, Central e Oriental. Aproveitando as influências dos diversos grupos étnicos (*Iorubá, Fon, Ewe, Mahi, Banto*, entre outros), os negros tiveram que realinhar os cultos, numa busca de dar continuidade ao culto de seus *Orixás* e manter a tradição religiosa. A maioria das religiões de origem africana que se firmaram nas Américas teve maior influência do povo *Iorubá* – ou *Nagô*. Todas ainda possuem um mesmo propósito em suas crenças e liturgia. Praticamente todas seguem as mesmas determinações: Iniciação, cânticos na linguagem original, toque de atabaques, oferendas e sacrifícios. Nascia então a religião afro brasileira, o Candomblé, na qual se preza as forças da natureza e seus viventes. Aconteceu especificamente na cidade de Salvador, no estado da Bahia, onde chegaram os primeiros negros escravos vindos da África.

Segundo Verger, (1995), é importante dizer que, tradicionalmente, uma parte da religião africana depende do conhecimento de “a qual *Orixá* pertence o ‘Ori’”, ou seja, qual *Orixá* toma conta da cabeça dos adeptos. Isso vai determinar suas características e o destino pessoal de cada pessoa, e consequentemente, o seu sucesso.

“*Axé*” além de significar a força vital do Candomblé, é também relacionado ao “poder de realização”, o fazer com que as coisas aconteçam. É ainda todas as coisas viventes, ou inanimadas.

Um *Orixá* que serve uma comunidade inteira, tradicionalmente em África, o seu povo fazia um assentamento, e essa aldeia passava a se dedicar e fazer os preceitos daquele *Orixá*. Isso tudo foi feito e passado de geração em geração. Ainda hoje é possível encontrar no Brasil, comunidades com assentamentos plenamente preservados, e que foram feitos há mais de

quatrocentos anos.

Em Rodrigues, (1997), o Candomblé está directamente ligado às forças da natureza, cujos elementos são representados por deuses e deusas, a quem chamamos de *Orixás*, os religiosos é que “recebem”, “baixam”, ou ainda incorporam os santos e/ou *Orixás* nos cultos realizados nos terreiros.

...No momento da incorporação ocorre um forte movimento de impulso na região do sacro que repercute em todo o corpo. (...) A bacia representa um vaso que recebe e nutre, interligando-se ao aspecto da vitalidade sendo um gerador de energia para todo o corpo. (Rodrigues, 1997,pg. 50)

Com Capone, (2004), foi possível perceber melhor a denominação de um *Orixá*, que é considerado um ancestral divinizado que, em vida, estabelece vínculo com certas forças da natureza como o trovão, o vento, as águas doces e salgadas, ou ainda o exercício de actividades como a caça, o trabalho com metais, o conhecimento das propriedades das plantas e da utilização das mesmas. O Candomblé sofreu transformações ao longo dos séculos que, se por um lado sincretizou o seu conteúdo, por outro permitiram a preservação de elementos essenciais da identidade cultural dos negros africanos escravizados no Brasil.

Mas antes de termos uma definição do Candomblé é preciso saber que dos muitos africanos vindos para o Brasil, estavam povos de distintas nações. A primeira, Nação *Ketu*, do povo *Iorubá* ou *Nagô*, com o idioma *Iorubá*, fazem parte de um antigo reino africano, hoje estão situados e levam os nomes respectivamente de República Popular do Benin e Nigéria. *Ketu* foi o nome que deram aos povos chegados destas regiões. Foram eles os principais responsáveis pela implantação da maioria dos terreiros no Estado da Bahia.

Sendo a Nação mais conhecida dos cultos afro brasileiros, é a que teve e tem maior influência sobre as outras Nações que acabaram por incorporar algumas práticas e rituais. São subgrupos da Nação *Ketu*: *Efá* e *Ijexá* ou Batuque, no Rio Grande do Sul e Mina-Nagô no Maranhão.

Segundo Mattos, (2007), Nação Banto ou Angola, povos de Congo e Angola, idioma *Kimbundo* e é facilmente reconhecido pela forma diferente de dançar, cantar e tocar atabaques. Diferente da hierarquia *Ketu*, no Candomblé Angola o cargo mais importante pertence a um homem – *Tata Nkisi*. A Nação Angola incorporou os *Orixás iorubanos*, mas utiliza nomes relacionados aos “*Inkices*”, que são as divindades *Banto*. Eles cultuam os Caboclos, Espíritos dos nativos brasileiros e *Zambi* é o Deus supremo.

Ainda com Mattos, (2007), Nação *Jeje/Mina-Jeje*, povos de *Ewe* e *Fon*, idioma *Fon*, pertencem ao reino *Dahomé* que é o berço destes povos, formando assim o Candomblé *Jeje*. Eles desembarcaram no Brasil, a princípio, em São Luís do Maranhão, é conhecido como Tambor de Mina. Há também Candomblé *Jeje* na Bahia, Pernambuco, Rio Grande do Sul e São Paulo. Nesta Nação as divindades são chamadas “*Voduns*”, herdada dos povos *Ewe-Fon*, e chamados “*Jeje*” – estrangeiros - pelo povo *Nagô*.

A nação pesquisada para este estudo foi a *Ketu*, e o objectivo principal do Candomblé é o equilíbrio entre os homens e as divindades aí chamadas de *Orixás*. Manifestando-se em nossos corpos, os *Orixás*, funcionam como uma ponte que faz a ligação com o sagrado. Os ensinamentos são passados oralmente de geração em geração e é através dos mitos que isso é feito. Através dos mitos dos *Orixás* é possível perceber determinados ritos que são feitos neste culto.

A transmissão oral do conhecimento é considerada na tradição *Iorubá* como o veículo do *Axé*, o poder, a força das palavras, que permanece sem efeito em um texto escrito. As palavras, para que possam agir, precisam ser pronunciadas. (Verger, p 20, 1995).

Para Moura, (2000), o Candomblé, é uma religião com muitos signos e símbolos, em que o corpo todo bem como suas partes separadamente, possuem significados distintos. A parte superior do corpo, a cabeça, está directamente associada aos *Orixás*, e “feitura da cabeça” ou “feitura do *Orixá*” se direcciona para a descoberta dos elementos que a compõem, e em busca de uma identidade própria. “Fazer o santo” ou “fazer a cabeça” pode significar para o iniciante a possibilidade de se descobrir enquanto pessoa e, ao mesmo tempo, estabelecer elos religiosos e sociais permanentes. A parte do corpo, especialmente a frente, se encontra associada ao futuro; a parte posterior, sobretudo a nuca, ao passado. Os membros inferiores estão associados aos ancestrais, sendo que nos rituais de iniciação esta relação é reforçada e actualizada. O lado direito do corpo é considerado masculino; o esquerdo, feminino diz respeito à ancestralidade masculina e feminina, respectivamente.

Ainda com Moura, (2000), vemos a importância da natureza nesta religião. Cada divindade feminina, ou masculina é designada por um elemento da natureza. Os de elemento água, divindades femininas, são as *labás*, *Nanã*, *Yemanjá*, *Oxum*, *Euá* e *Obá*. Os de elemento ar são, *Oxalá* (masculino), e *Iansã* (feminino). Os de elemento terra, *Ogum*, *Oxóssi*, *Obaluaiê*, *Iroko* e *Ossaim*. Os de elemento fogo, são *Exu* e *Xangô*. *Oxumaré* e *Logunedé* são considerados “*meta-meta*”, estando por sua essência dupla, associados tanto à terra como à água.

Como escravos de senhores católicos, os negros foram proibidos de cultuar sua religião e santos de devoção, sendo obrigados a assistir às missas

em portais de igrejas. Mas, numa tentativa de fazer sobreviver a sua cultura, começaram a estabelecer paralelos entre suas divindades e os santos da igreja católica. A história de vida dos santos católicos e os atributos apresentados por suas imagens facilitaram a identificação com os *Orixás*. Assim, São Lázaro, ou São Roque, cuja imagem é coberta de chagas, representa *Omolú*; *Nanã*, a mais velha dos *Orixás* é foi representada como Nossa Senhora de Santana, a mãe da Virgem Maria; Santo António, que era militar, foi identificado como *Ogum* é o *Orixá* coberto de metais. *Exú*, por muitos, é considerado como o diabo erroneamente, é a divindade festeira, é o mensageiro entre o homem e os santos, o comunicador. *Oxalá*, Senhor do Bonfim, se apresenta com o *Opaxorô* o cajado sagrado. *Iansã*, Santa Bárbara, se apresenta de vermelho, com sua espada e um rabo-de-cavalo na mão. Nossa Senhora da Conceição é *Yemanjá*, considerada a rainha do mar e das águas doces, e São Jorge é *Oxossi*, o habitante das florestas. São Gerónimo é sincretizado com *Xangô*, deus do fogo, do trovão e dos astros, preside a justiça. Veste-se de branco e vermelho. São Benedito é sincretizado com *Ossaim*, deus das folhagens e ervas medicinais, é estável e emotivo. Veste-se de verde e branco. A deusa das águas doces é *Oxum*, representa Nossa Senhora das Candeias; *Oxum* é a deusa também da riqueza, vaidade e da elegância; veste-se com amarelo e azul. Temos São Bartolomeu, representado por, *Oxumaré*, deus do raio e do trovão, simboliza o arco-íris. São Miguel representado por *Logunedé*, *Orixá* das matas e caçador, é filho de *Oxossi* e *Oxum*. Vive seis meses como mulher e habita nas águas com sua mãe *Oxum*, e seis meses nas matas como homem com seu pai *Oxossi*. Usa azul claro e amarelo ouro. Cada um tem o seu dia, sua cor, sua dança, seus instrumentos, comidas e saudações.

Num terreiro quem comanda é a *Iaolorixá*, ou o *Babalorixá*, seguido de seus muitos ajudantes, os filhos de santo iniciados, ou *Iaôs*, até os mais antigos. Cada *Iaô* tem seu *Orixá* que o rege, e tem uma função específica no terreiro, normalmente alguns moram no terreiro e as funções dentro dele são muitas, a exemplo, colher folhas para os banhos, arrear trabalhos, fazer contas, cozinhar, agendar visitantes, entre muitas outras funções.

No tópico a seguir é possível ler sobre todos os *Orixás* pesquisados na dissertação e ainda no anexo, um glossário segundo Omidire, (2004), para exemplificar os termos da língua em *Iorubá* utilizada nesta dissertação. Consta também em anexo a transcrição da entrevista feita com a filha de *Xangô* e única secretária no terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*, Dona Detinha, a falar da hierarquia no Candomblé dentre outros assuntos.

2.3. Os Orixás

De acordo com os autores; Moura (2000), Bacelar (2001), Prandi (2001) e, Silva (2005) passamos a descrever e conhecer melhor os *Orixás*:

Exu é o mensageiro dos *Orixás*, guardião e fiscalizador das porteiras, do Axé, das coisas que são feitas lá e do comportamento humano; é o movimento constante. Nada o assemelha com o Diabo da Igreja Católica, pois não está em oposição a Deus. Foi assim identificado apenas por ser astucioso, provocador e indecente ao se apresentar para dançar, com demonstração de sexualidade.

Muitas casas não iniciam pessoas a este *Orixá*, substituindo-o por *Ogum*. Todo *Orixá* tem seu *Exu*, seu mensageiro que o serve, à medida que é agradado. Ele é quem deve receber as oferendas em primeiro lugar, a fim de assegurar que tudo corra bem e de garantir que sua função de mensageiro entre o *Orun* e o *Aiyê*, mundo material e espiritual, seja plenamente realizada. Adquire um nome de acordo com a tarefa que lhe for atribuída por *Olodumaré* ou *Olorum*, conforme exemplo: *Bara Ketu*, *Exu da porteira*; *Lona*, *Exu dos caminhos*; *Exu Iná* (n), reverenciado no *Ipadé* (cerimónia realizada em alguns Candomblés *Ketu*, antes das festas dos *Orixás*).

Características:

Arquétipo: os filhos de *Exu* são altos, magros e extrovertidos. Têm fé na vida e são esperançosos.

Título: *Ojise*, mensageiro; *Elegó*, transportador de oferendas; *Elégbára*, dono do poder, dentre outros.

Elemento: Comunicação.

Dia: Segunda-feira.

Símbolo: *Ogó*, um bastão com cabaças representando o sexo masculino; *óbe fará*, um tridente.

Cor: Preto e vermelho.

Saudação: *Láàròyè Exu!* O bom falante e comunicador.

Kizilas: *Àdin* (óleo do coquinho de *dendê*).

Folhas: Folha da bananeira, folha-da-fortuna, tiririca, picão da praia.

Xangô é a divindade dos raios e trovões, senhor da justiça; usa um oxé – machado que corta dos dois lados. Seus filhos devem ser justos, pois este não costuma perdoar as falhas. Na Igreja Católica identificam-no como São Gerónimo.

Teve três esposas: *Oyá*, *Oxum* e *Obá*. É rei, guerreiro, violento e audacioso; sua dança é o “*alujá*”, em que demonstra todo o seu vigor e encerra uma dramatização na qual um raio cai e se transforma em pedra, *Edum Aará*, que é guardada numa bolsa de pele, o *Labá*. Tudo que é seu geralmente é feito de madeira. Seu trono é o pilão, usado virado afim de suportar o seu peso. Daí o título de “Alado”, que significa “aquele que rachou o pilão”.

Xangô nasce do poder e morre em nome do poder; rei absoluto, forte e imbatível; o seu prazer é o poder; ele é o rei entre todos os *Orixás* e tem o elemento fogo. Por ser fogo e vida, não tolera os mortos, mas também não os teme. Seu *Amalá* é uma comida feita com quiabo, camarão e *dendê*, e é o seu prato predilecto.

Carcterísticas:

Arquétipo: pessoas fortes e de estrutura óssea bem desenvolvida; costuma discutir as coisas de acordo com seu modo de ver: são honestas e sinceras.

Título: *Obá Jacutá*, o lançador de pedras; Alado, o que racha o pilão; *Oba Koso*, rei da cidade de *Koso*.

Elemento: Fogo.

Dia: segunda-feira.

Símbolo: Oxé, representação de um machado de lâminas duplas;

Edim Aará, meteoritos.

Cor: Vermelho e branco.

Saudação: *Kawóó Kábiyesí!* Saudação real ainda utilizada.

Kizilas: Feijão branco e *obi*, dentre outras.

Folhas: *Ogbo*, rama de leite erva tostão, *taio*ba, *puitoco*.

Oxossi é o rei da caça; seu culto desapareceu na África quando a cidade de *Ketu* foi destruída. Aqui no Brasil, foi preservada devido a vinda de importantes sacerdotes no período da escravidão. É o *Orixá* real, por isso chamado de “*Ala Ketu*”. Não usa coroa, como *Xangô*. É ligado a terra e às matas; sua dança denominada “*Agere*”, em que simula pontaria com os dedos, como se estivesse a atirar flechas. Sua oferenda predilecta é o *Axoxo*, feito com milho vermelho e tiras de côco.

Características:

Arquétipo: altruístas, abnegados, sinceros, simpáticos, tensos, austeros e com senso de colectividade.

Título: *Oba Igbo*, rei da floresta; *Olóde*, senhor da caça; *Alá Kétu*, senhor do Candomblé *Ketu*.

Elemento: Florestas.

Dia: quinta-feira.

Símbolo: *Ofá*, arco e flecha, *oge*, par de chifres que se batem um no outro para invocá-lo.

Cor: azul-claro.

Saudação: *Oké, aro!* Referência a um local primordial dos descendentes de *Odùdùwà*.

Kizila: Mel, tangerina e roupa xadrez.

Folhas: Bredo, capeba, pega-pinto, betis cheiroso, carrapicho, entre outras.

Ogum é o *Orixá* das batalhas, patrono dos agricultores, desbravador dos caminhos na luta pela sobrevivência. Na África o culto é restrito aos homens; no Brasil não há diferenciação. Senhor dos metais e das ferramentas por ele criadas; é visto como divindade da tecnologia. No movimento de suas danças revela acção de luta; abre caminhos. Identificado na Igreja Católica como Santo António que era militar.

Características:

Arquétipo: *Ogum* é o guerreiro; impulsivo, objectivo, combatente e corajoso, mas não perdoa ofensas.

Título: *Babá Irin*, senhor dos metais; *asiwajú* (o que vem na frente), entre outros.

Elemento: Metais.

Dia: terça-feira.

Símbolo: *Ada* ou *Ida*; *alfange*; *akòró* – pequena coroa; *mariwó* – franja de folha de *dendezeiro*.

Cor: verde e azul real.

Saudação: *Ogum*, iê! *Ogum* é vida; *Patakori* – é importante.

Kizila: Manga espada, assoviar e comer siri.

Folhas: Aroeira, cajazeiro vassourinha, entre outras.

Nanã é chamada de avó nos terreiros de Candomblé por ser a mais velha das divindades femininas; mãe de *Omolu* e *Oxumaré*. Seu elemento é a lama, matéria-prima na construção dos seres humanos. Outro símbolo é o lodo dos pântanos, que lembram as águas primordiais, de onde foram criados os homens. Quando há morte dos seres humanos eles retornam ao ventre de Nana, de onde saíram. Se ventre é a Terra, daí a tradição de todos os iniciados no Candomblé terem de voltar, ou seja, serem enterrados, retornando então ao ventre sagrado.

Carrega seu cetro, chamado *Ibí* – do *Iorubá*, *Ibí* (nascer) e *rí* (encontrar): “nasci e encontrei”. Esse cetro é embalado por ela em suas danças como se fosse uma criança.

Características:

Arquétipo: carinhosa, às vezes em excesso, levando o conceito de mãe ao exagero, mas também ranzinza.

Título: *Ké ilè Jéèrì* – Que a Terra testemunhe.

Elemento: terra e água.

Dia: segunda-feira.

Símbolo: *Ibarí*, feixe de nervuras do *dendezeiro*, envolvido com búzios.

Cor: azul, branco e vermelho.

Saudação: *Salubá Nanã!*

Kizila: Multidões, instrumentos de metal.

Folhas: Cipestre, manacá, golfo redondo, taioba.

Obá é o nome de um rio africano, afluente do rio *Oxum*, *Obá* está também relacionada com as águas doces. Companheira de *Bará*, é um *Orixá* de frente; também esposa menor de *Xangô*. É guerreira que traz consigo a navalha e o facão. Há um mito que diz que ela teve sua orelha cortada, por isso, em sua dança demonstra como se estivesse em luta. Também sua espada, arco e flecha de cobre e um pequeno escudo, que em alguns casos utiliza para esconder a orelha cortada. Outra lenda é a que *Oxum*, outra esposa de *Xangô*, cansada de ter que dividi-lo com *Obá*, contou a esta que havia feito uma sopa para que *Xangô* com o intuito de prendê-lo, usando para isso sua própria orelha. Ao ver *Xangô* tomar a sopa com tanto gosto, *Obá* não teve dúvidas: fez também a sopa, mas usou realmente para isso a sua orelha. Mas ao comer da sopa, *Xangô* enjoou e cuspiu tudo fora. Não aguentando mais as discussões, *Xangô* levou as duas até a floresta, matou-as e transformou-as em rios. Hoje, o encontro entre os rios, *Obá* e *Oxum* é revoltoso.

Características:

Arquétipo: Forte, sensual, ciumenta, apaixonada, não tem sorte no amor. Fiel, sofrida, guerreira e vingativa.

Título: *Obá, Elekô* Guardiã da Sociedade *Elekô*.

Elemento: Metais.

Dia: Quarta-feira.

Símbolo: Navalha, timão, roda, moedas e búzios.

Cor: Branco e vermelho.

Saudação: *Obá, xí!*

Kizila: Taioba.

Folhas: Erva-tostão, Nega-mina, língua de vaca, entre outras.

Iansã, dona dos ventos e das tempestades, esposa principal de *Xangô*, dona das almas dos mortos, pois foi presenteada por *Xapanã*, que lhe concedeu o poder sobre os “*eguns*”. Seu culto está associado à morte e aos ancestrais. Seu toque é o *Ilú*.

É o *Orixá* que, por sua ligação com o Espírito, traz uma habilidade especial com eles, inclusive é um dos poucos que se manifesta no ritual fúnebre do Candomblé, o *Axexê*. É guerreira e obstinada a conquistar o que deseja, características de seus filhos. Recebe várias denominações: no Candomblé *Ketu* é chamada de “*Oyá Igabale*”, que usa branco e carrega um *ixan*; *Oyá Dada*, que usa um *mariwó*; *Oyá ebi*, que usa azul-claro e está sempre em disputa com *Xangô*, entre outras.

Características:

Arquétipo: Jovem, eloquente, elegante, atrevida, temida pelas mulheres; ciumenta e briguenta.

Título: *Iyá Mesan Orun*, a mãe dos nove *Oruns*, os nove espaços do Universo.

Elemento: Fogo.

Dia: Quarta-feira.

Símbolo: *Irukerê*, paramento de mão feito de cobre, com pêlos de cauda de boi ou de búfalo.

Cor: Vermelho e branco.

Saudação: *Epa, Hey!*

Kizila: Abóbora, carneiro.

Folhas: Pega-pinto, erva-tostão, alfavaca, espada-de-santa, língua de vaca.

Oxum, a divindade do metal amarelo, o ouro; associada à beleza feminina. Seus elementos energéticos são as fontes dos rios e lagos que fertilizam o solo, sendo por isso um *Orixá* da fertilidade. É ela quem toma conta do sangue menstrual.

As filhas de *Oxum* jamais podem fazer aborto, é uma atitude que ela jamais perdoa. Mulheres com problemas na gestação recorrem a ela pedindo que seus filhos nasçam com saúde. Toma conta das crianças até que elas comecem a falar, por isso é dito “*Olùtóju àwon omo*” – aquela que olha por todas as crianças.

É dona da sedução, encantamento e beleza. Seus filhos são vaidosos, gostam de perfumes, flores e de serem cortejados. Em um de seus cânticos faz gestos de paramentar, arruma-se com colares, brincos, pulseiras de metal amarelo e de ouro.

Na África é *Orixá* do rio *Oxum*; no Brasil é a deusa das águas doces (rios, lagos, lagoas e cachoeiras). Na hierarquia, é o primeiro *Orixá* doce.

Características:

Arquétipo: Altiva, ciumenta, provocante, nervosa, vaidosa, amorosa, lenta, respeitosa, Infantil, submissa.

Título: *Ìyálòde*, mãe da comunidade.

Elemento: Água, metal amarelo, sangue menstrual.

Dia: Sábado.

Símbolo: *Abèbè*, o leque que tem o desenho de um pássaro voando para lembrar que *Oxum* é chefe das donas dos pássaros – *Olóri*

Eléiyé.

Cor: Amarelo.

Saudação: *Ooré, yeye, ô!* Mãe da bondade.

Kizila: *Igbín* (caramujo), tangerina, pombo.

Folhas: Saião, oripepe, mal-me-quer, bredó, colónia, entre outras.

Oxumaré é representado pelo arco-íris, que revela o traço de união entre o céu e a Terra. É visto como uma serpente celestial. Em suas danças aponta o dedo, ora para cima, ora para baixo, revelando a ligação entre Céu e Terra.

Em suas ferramentas podemos observar a presença de cobras de metal denominadas de “*Dan*”, sendo sempre duas, representando o macho e a fêmea. Representa a continuidade e mobilidade; podemos ver essa representação através de um de seus símbolos – a cobra mordendo a própria cauda. É cultuado no mesmo lugar que *Obaluayê*, pois é da mesma família.

Diz-se que ele é um servidor de *Xangô* e que seu trabalho consiste em recolher a água caída sobre a Terra durante a chuva e levá-la de volta às nuvens; uma de suas obrigações é a de dirigir as forças que produzem o movimento. É o senhor de tudo que é alongado.

Característica:

Arquétipo: Pacientes, perseverantes. Não medem sacrifícios para ajudar aos necessitados.

Título: *Babá Irin*, senhor dos metais; *asiwajú* (o que vem na frente), entre outros.

Elemento: Água e terra.

Dia: Segunda-feira.

Símbolo: *Ejò*, ou *Dan*; cobras de metal; *abajá*, colar feito de búzios no formato de escamas de cobra.

Cor: Verde e amarelo multicolor.

Saudação: *Aho, gbogbo Yì!*

Kizila: Carneiro, siri, maçã, carambola.

Folhas: Taioba, chapéu-de-couro, saião, mutamba.

Ossain representa o poder das ervas litúrgicas e medicinais, o poder da natureza. Amenizar a dor e curar é uma de suas maiores virtudes.

Sua representação em ferro é uma árvore com galhos tendo um pássaro pousado que é o seu mensageiro. Em certo momento de sua dança pula com uma perna só. Sua importância é grande, pois “sem folha, não há *Orixá*”.

Características:

Arquétipo: Observador calado, atormentado incansável, debochado, nervoso e intransigente.

Título: *Babá Ewé*, senhor das folhas.

Elemento: Matas, florestas; local de plantas.

Dia: Quinta-feira.

Símbolo: *Omo odó*, o braço de pilão.

Cor: Branco rajado de verde, amarelo ou castanho.

Saudação: *Ewé, o Asa!* Que as folhas me ajudem, me protejam.

Kizila: Peixe-de-pele.

Folhas: Erva-tostão, peregun verde, trevo.

Yemanjá tem seu culto na África realizado no rio *Ogun*, na fonte de um de seus afluentes, cujas águas são levadas em procissão ao seu templo. Por isso sua saudação *Odo yá* – mãe das águas do rio.

No Brasil foi associada ao mar, às águas salgadas. *Yemanjá* é vista como mãe de alguns *Orixás*, como *Ogum* e *Xangô*, e ainda ajudou a criar *Omolu*. Em sua dança, representa o movimento das ondas do mar com as mãos.

Características:

Arquétipo: Velha, autoritária, ativa, maternal, dominadora, possessiva e pouco romântica.

Título: *Odò Iyá* – mãe das águas; *àyaba* - rainha.

Elemento: Água.

Dia: Sábado.

Símbolo: *Abebê*, o leque. *Alfange* em metal branco.

Cor: Branco, azul verde-claro.

Saudação: *Odò fé 'yaba* – As águas amam sua rainha.

Kizila: Marisco, peixe-de-pele, melancia.

Folhas: Rama-de-leite, alfavaca, catinga-de-mulata, bredo sem-espinho.

Omolu é o filho da terra, também chamado de *Obalúayé*, tem ligação com o sol e todas as coisas quentes. Quando alguém fica doente há uma expressão: “*Ilè nba a*” – a terra quente o pegou.

É considerado a própria doença, e em certos terreiros não se pronuncia seu nome em vão. Seu nome é invocado para a cura, pois ele tem esse dom. Seus filhos são bons rezadeiros e curandeiros. Abençoa os doentes.

Características:

Arquétipo: Velho, calmo, sensível; suporta privações. Curador, intuitivo, protector; generoso, mas intolerante.

Título: *Ayinon*, o dono da terra; *Olodé*, o senhor invisível.

Elemento: Terra.

Dia: Segunda-feira.

Símbolo: *Xaxará*, feixe de nervuras de palmeiras cercado de búzios e pequenas cabaças.

Cor: Vermelho, amarelo e preto.

Saudação: *Atóto!* Silêncio!

Kizila: Carangueijo, sardinha, carneiro, porco.

Folhas: Alfavaquinha, cana-do-brejo, raiz santa, entre outras.

Oxalá é o Senhor da Criação, pai da brancura, da paz, da união, da fraternidade entre os povos da Terra e do Cosmo. Principal *Orixá Funfun* – *Orixá* do Branco. *Orixá* da ventura da compreensão.

Ele julga os que devem nascer, como nascer, conforme seu merecimento. Apresenta-se sob diversas formas, todas identificadas com suas qualidades.

Características:

Arquétipo: *Oxalufan*; Velhos, de constituição frágil; castos, calmos, calados. As vezes intolerantes.

Título: *Alaabalaaxe* – que tem o poder de criar com autonomia.

Elemento: Estanho.

Dia: Sexta-feira.

Símbolo: *Opá Xorô*, o cajado de metal branco que o ajuda a caminhar.

Cor: Branco, pérola.

Saudação: *E xe Babá! Eppa Babá, Axé! Viva o pai!*

Kizila: *Dendê*, sal, café, roupa escura, sujeira.

Folhas: Alecrim, algodão, malva branca, saião.

Logunedé segundo a mitologia *Iorubá*, é filho de *Oxum* com *Oxossi* e representa os rios e as matas. Nos Candomblés dizem que vive sei meses nas matas, alimentando-se de caças, com seu pai e vivendo como homem, e seis meses nos rios alimentando-se de peixes, com sua mãe e vivendo como mulher. É muito popular nos Candomblés de *Efon*. É considerado o príncipe dos *Orixás*; consegue adaptar-se com facilidade aos mais diversos ambientes, dependendo da situação.

Características:

Arquétipo: Volúvel, sonhador, aprecia jóias e coisas caras. Amoroso inteligente e observador.

Título: *Logun* – O ponto de encontro entre os rios e as florestas.

Elemento: Metais.

Dia: Quinta-feira.

Símbolo: Balança, *Ofá abebê*, cavalo-marinho, entre outros.

Cor: Azul e amarelo.

Saudação: *Logun! Akofá! Losi, Losi, Aro!*

Kizilas: Roupas vermelhas e marrons.

Folhas: *Oripepe* e todas as folhas de *Oxossi* e *Oxum*.

Oxaguian é *Oxalá* jovem e em seus paramentos carrega uma espada, mão-de-pilão e escudo de metal branco. É a forma guerreira de *Oxalá*, cheio de vigor e nobreza. A maior festa é uma cerimónia chamada “Águas de *Oxalá*”, que culmina com a cerimónia do “Pilão de *Oxaguian*” em respeito à volta do pai, que advém de sua condição de criador e governador da humanidade. Dada por *Olorun*.

Características:

Arquétipo: *Oxalufan*; Velhos, de constituição frágil; castos, calmos, calados. As vezes intolerantes.

Título: *Alaabalaaxe* – que tem o poder de criar com autonomia.

Elemento: Estanho.

Dia: Sexta-feira.

Símbolo: Espada, Mão-de-pilão e escudo de metal branco.

Cor: Branco, pérola.

Saudação: *E xe Babá! Eppa Babá, Axé! Viva o pai!*

Kizila: *Dendê*, sal, café, roupa escura, sujeira.

Folhas: Alecrim, algodão, malva branca, saião.

Ibejis são divindades gêmeas infantis, é um *Orixá* duplo e tem seu próprio culto, obrigações iniciação dentro do ritual. Divide-se em masculino e feminino. Por serem poucos cultuados, e quase não haver iniciados e iniciadores no Brasil, poucas nações conhecem os segredos de cultuação dos mesmos. Sendo que no batuque, respondem e possuem seus filhos, principalmente aqueles que ao nascer perderam algum irmão (gêmeo), ou tiveram problemas de parto. Em algumas casas de candomblé e batuque são referidos como *Ibejis* (crianças) que se manifestam após a chegada do *Orixá*, em outras são cultuados como *Xângô* e/ou *Oxum* crianças.

Porém na verdade são *Orixás* independentes dos *Ibejis*. Por serem gêmeos, estão ligados ao princípio da dualidade e de tudo que vai nascer, brotar e criar. Seu arquétipo são de pessoas jovens, brincalhões, irreverentes e enérgicos, mesmos os adultos filhos deste *Orixá*, possuem características infantis. Os *Ibejis* representam a solidariedade, a generalidade (qualidade das coisas gêmeas, compostas de dois inseparáveis, e assim do próprio processo de conhecimento humano, composto de pares inseparáveis de oposições). Representam ainda os irmãos, a infância, o início da vida, momento em que a dependência da solidariedade é maior.

Um dos mitos diz que os *Orixás* crianças, os gêmeos *Ibejis*, eram companheiros de brincadeira de *Logunedé* e de *Ewá*, sendo filhos de *Yemanjá*. Um dia, enquanto brincavam numa cachoeira, um deles acabou se afogando. O *Ibeji* que ficou, começou então a se tornar a cada dia menos forte, mais melancólico e sem interesse pela vida. Foi então a *Orunmilá* e suplicou que este lhe trouxesse seu irmão de volta. Não podendo fazer tal coisa, *Orunmilá* transformou a ambos em imagens de madeira, e os deu de presente a *Oxum*,

para que deles cuidasse e para que pudessem ficar juntos para sempre.

Lenda:

Existiam num reino dois pequenos príncipes gémeos que traziam sorte a todos.

Os problemas mais difíceis eram resolvidos por eles; em troca, pediam doces, balas e brinquedos. Esses meninos faziam muitas traquinagens e, um dia, brincando próximos a uma cachoeira, um deles caiu no rio e morreu afogado.

Todos do reino ficaram muito tristes pela morte do príncipe.

O gémeo que sobreviveu não tinha mais vontade de comer e vivia chorando de saudades do seu irmão, pedia sempre a *Orumilá* que o levasse para perto do irmão. Sensibilizado pelo pedido, *Orumilá* resolveu levá-lo para se encontrar com o irmão no céu, deixando na terra duas imagens de barro. Desde então, todos que precisam de ajuda deixam oferendas aos pés dessas imagens para ter seus pedidos atendidos.

Cor: Rosa e azul

Número: 2

Comida: *Caruru*.

Dia: Sábado

Saudação: *Ere wa!*

Existem muitos terreiros em Salvador, entre os mais conhecidos destacam-se: *Ilê Axé Opô Afonjá*, *Gantois*, *Abassá de Amazi*, *Bate Folha*, *Bel D'Oxum*, *Oxóssi*, *Oxumaré*, *Obá Tony*, *Olga de Alaketu*, *Pilão de Prata*, *Ilê Axé Ibá Ogun* e *Ajunssun*.

O terreiro pesquisado foi o *Ilê Axé Opô Afonjá* da cidade de Salvador, no bairro do Cabula. Foi feita uma colecta de dados e entrevista com a secretária e filha de santo da mãe de santo, mãe Stella de Oxossi, em campo em Setembro de 2006. O terreno deste terreiro é repleto de árvores enormes, uma vegetação de vastas ervas que são utilizadas nos trabalhos para oferendas e saudações. Dentro do terreiro mora uma comunidade que vive e respira a religião. Lá existe uma escola para as crianças, biblioteca, diversas casas para os moradores e uma outra grande onde todos se reúnem. E é lá, também, a casa da mãe de santo, Mãe Stella de Oxossi.

Mãe Stella é a responsável por este terreiro, todas as decisões passam por ela, todos têm muito respeito pois ela é a grande conselheira e mãe de todos dessa comunidade.

Para entrar num local sagrado desta religião é preciso autorização, ou um convite de alguma das pessoas que fazem parte da comunidade (moradores, filhas ou filhos de santo), sendo assim, entrevistas, ou fotografias, bem como filmagens do local, ou ainda de alguma manifestação religiosa é terminantemente proibida.

Barracão, casa central de um terreiro de Candomblé. É lá onde acontece as festividades e os rituais religiosos. É no Barracão que acontecem as incorporações dos *Orixás*. Do lado direito, ficam os homens, e do lado esquerdo, as mulheres. A frente e ao fundo fica o *Babalorixá*, ou *Ialorixá* para

recepcionar os convidados do culto. Ao som dos tambores (são três, com seus músicos) e dos ritmos específicos do rito, “baixam” os santos. Pessoas iniciadas, normalmente as pessoas da comunidade do próprio terreiro que incorporam. Um iniciado, é uma pessoa que é escolhida para ser um filho ou filha de santo, mais uma vez, pessoas da comunidade do terreiro. Os iniciados que não cresceram na comunidade, por vezes são escolhidos pelo *Babalorixá*, ou pela *Ialorixá* por terem afinidade, ou sensibilidade para tal papel de grande importância na religião. Um iniciado passa por anos de aprendizado sobre a religião, as músicas os cânticos, as folhas e ervas utilizadas nos *Ebós*, maneiras de andar, dançar e se portar diante de um pai ou mãe de santo, a história dos povos africanos e seus *Eguns* (espíritos mortos), entre muitos outros aprendizados, depois desse tempo, ficam confinados em uma casa dentro do terreiro, a do seu *Orixá*, e passam sete dias trancados, incomunicáveis e catulados, ou seja, têm a sua cabeça raspada. Cada *Orixá* possui um ritmo, uma música, não existe dia nem hora marcada para se “baixar” o santo.

A comunicação com os *Orixás* é feita através dos ritos no barracão e também através da comida que é feita em oferenda para o santo, o *Ebó*, ou trabalho. Para fazer uma oferenda uma saudação para seu *Orixá*, antes é preciso ser atendido pela mãe de santo, *Ialorixá*, do local, aí depois de jogados os búzios, *Ifá*, espécie de oráculo de búzios da mãe de santo, aí é receitada uma oferenda, um *Ebó*. A pessoa precisa estar vestida de branco, mulheres saia e bata/camisa, homens calça e camisa. A mulher não pode estar com o período, pois não é uma boa época devido ao estado emocional feminino. O trabalho de oferenda é simplesmente uma limpeza de corpo e cabeça com os

alimentos do seu santo, em frente da casa dele, dentro do terreiro. Depois um banho de folhas, tanto a comida como as folhas são as preferidas do santo. A pessoa que está a fazer a oferenda tem a ajuda de um filho/filha de santo do local, pois é esta pessoa que diz os cânticos e rezas para o santo. Ainda, depois de feito o *Ebó*, a pessoa precisa ter alguns cuidados, não pode ter relações sexuais nas próximas 48 horas, não pode banhar-se no dia do *Ebó*, e ficar na rua, fora de casa, ou em local sem teto (ao ar livre) até a meia-noite. Depois de um *Ebó*, o praticante, religioso, ou simpatizante da religião pode sempre saudar seu santo e louvar, usando a cor dele em seu dia da semana, ou ainda carregar no pescoço sua conta. Conta é um colar/fio simples de contas, com as cores do santo, e ainda é preciso limpá-la de tempos em tempos, ou ainda benzer. Para benzer basta molhar na água do mar, em sal grosso na lua cheia, ou benzer pelo filho/filha de santo ou pela(o) *Ialorixá/Babalorixá*. Assim, tendo a fé que estes religiosos têm, disciplina e respeito pelos seus *Orixás*, é o mesmo que respeitar a natureza.

Metodologia e Problemática: O quê, por quê e como

3.1. O quê: problemática

O presente estudo parte de observações e de uma tentativa de perceber dois universos, o das obras de Pina Bausch e a ritualística do Candomblé, e ainda compará-los; buscando as semelhanças nas diversas particularidades de ambos, e possivelmente uma nova leitura regional e brasileira da dança contemporânea.

A nossa busca dos materiais sobre esta temática existiu desde sempre, mas os mais especificamente utilizados nesta pesquisa foram recolhidos com início em 6 de Abril de 2004. Data em que cheguei a Alemanha. A estadia foi curta na cidade de Wiesbaden, mas foi importante para perceber um pouco mais a vida e o cotidiano de lá. Consegui compreender melhor, o frio, o humor, o dia-a-dia, a cultura, a língua, a dança, a expressão e o olhar do alemão. As pessoas são extremamente simpáticas, não são calorosos como o povo brasileiro, mas são educados e dispostos a ajudar sempre. Estive sempre cercada de amigos, não só alemães, pois é sabido que na Alemanha existem hoje um número muito grande de refugiados de guerras e países distintos. Argentina, Equador, Somália, Etiópia, Siri-Lanka, Ucrânia, Tadjikistão, Casaquistão, Taiwan, Japão e Rússia, além dos alemães de Wiesbaden e Mainz, cidade vizinha; são alguns lugares de origem dos amigos que conheci. Por ter família a viver em Wiesbaden, pude desfrutar de muitas amizades e experiências únicas. Pude por exemplo, ministrar aulas das técnicas que ensino e comprovar a amabilidade dessas pessoas, e a vontade que tinham em aprender cada passo ensinado.

Depois dos três meses na Alemanha, chegou a hora de mudar, era hora de regressar a Portugal, para conhecer melhor o país onde iria começar a viver e estudar. Foram seis meses de experiência entre Setúbal e Lisboa, e por enquanto poucas colectas de material. Em 19 de Setembro de 2005 é que foi um novo reinício, pois foi o ano em que começaram as aulas do mestrado, mais especificamente em Novembro, hora de novas buscas.

Entre idas e vindas ao Brasil, mudanças e decisões quanto ao tema, as indecisões normais de uma estudante; ficou decidido então, que o trabalho teria foco numa problemática relacionada com o **modo como as obras de Pina Bausch podem ser re-interpretadas através do universo social e religioso do Candomblé.**

A ideia surgiu a partir da leitura de entrevistas publicadas em livros, nos quais a coreógrafa demonstrou interesse não só na cultura da religião do Candomblé, como também nas músicas e costumes brasileiros e parece-nos pertinente pois, a partir desse novo contacto, conhecimento e convívio da coreógrafa e sua companhia com a cultura brasileira, nota-se maior abertura e receptividade do novo, do desconhecido sem pré-conceitos. O que dá maior liberdade e amplitude à coreógrafa para novas concepções de seus trabalhos.

3.2. Por quê: Objectivo de estudo

O trabalho que nos propusemos foi tentar conhecer melhor o universo Bauschiano, representado nas suas obras, sob uma perspectiva diferente, partindo como ponto de referência das características dos *Orixás* e suas danças no culto do Candomblé, e conseguir, com essa comparação, uma forma de leitura regional, e simultaneamente universal sobre as obras.

Cruzaremos as possíveis respostas, nas semelhanças entre um rito regional e obras coreográficas, e/ou encontrar diferenças fundamentais que possam estar directamente relacionadas a outros pontos de referência, a exemplo de: como o contexto histórico da época em que a obra foi produzida, ou fase da vida da coreógrafa, ou com o afastamento contextual histórico/social destas duas formas de dança.

Com este estudo pretendemos responder à questão:

| |
|--|
| <p>De que modo a cultura do Candomblé influenciou os trabalhos de Pina Bausch, desde sua primeira visita à Bahia, e contribuiu para uma melhor compreensão da universalidade da sua obra e desses rituais afro-brasileiros?</p> |
|--|

3.3. Como: metodologia de estudo

A escolha metodológica foi por uma pesquisa qualitativa, com colecta e análise dos dados observados, com base no método fenomenológico. Este tipo de pesquisa qualitativa abdica total, ou quase totalmente, das abordagens estatísticas no tratamento dos dados, trabalhando preferencialmente com as palavras oral e escrita, com sons, imagens, símbolos, etc. A posição epistemológica usada foi o interpretacionismo, de acordo com Moreira (2002). Os procedimentos metodológicos básicos apropriados são do tipo etnográfico, tais como observação participante, observação de registos e entrevistas abertas. Em anexo temos a entrevista transcrita com a filha de santo de *Xangô*, D. Detinha. Na corrente interpretacionista, o estudo do comportamento humano é o estudo das experiências vividas de cada um, e a experiência humana estriba-se nos sentidos, interpretações, actividades e interacções das pessoas, segundo Masini, (2002).

As obras foram seleccionadas por motivos de afastamento temporal com que foram idealizadas, pesquisadas e produzidas, sabendo-se que algumas têm co-produção e outras são independentes. A dificuldade de acesso a registos de todas as obras da coreógrafa, bem como de gravações dos ritos e danças dos *Orixás* num terreiro de Candomblé, causaram uma barreira a transpor, que foi também, necessariamente um critério de selecção de pesquisa nas duas áreas trabalhadas.

A distância temporal entre as obras seleccionadas revelou-se interessante devido às possíveis alterações de estrutura e linguagem

coreográfica utilizada, assim como nos permitiu analisar, ao longo das décadas, as possíveis modificações, ou não, da obra pela coreógrafa.

O método escolhido para a nossa análise e interpretação foi desenvolvido através da observação de vídeos e de observações ao vivo de obras de Bausch. Foram também analisadas reportagens e entrevistas com Bausch pesquisadas em periódicos no Brasil e em Portugal; Paralelamente, tivemos a participação directa e assistência a documentários sobre terreiros de Candomblé, incluindo festejos e reuniões; foi utilizada e analisada uma entrevista de tipo aberto a uma “filha de santo” do terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*.

O primeiro passo foi assistir às obras que me foram possíveis. Pude assistir algumas em teatros de Portugal e Brasil, e outras através de dvds. Posterior a isto foi iniciada a comparação dos diferentes universos: de Pina Bausch e do Candomblé. Partindo de diversos pontos referencias, tais como: a cultura alemã vs a cultura do Candomblé; a dança e movimentação da companhia da coreógrafa vs a dança dos *Orixás*; os diferentes corpos dos dois universos estudados, visto que a coreógrafa trabalha com bailarinos de diferenciadas culturas, e o povo brasileiro é também formado por muitas culturas, podemos até dizer que estes dois universos têm este primeiro ponto em comum.

Após a apreciação, descrição e simultaneamente análise comparativa, é possível salientar os *Orixás* existentes nas obras estudadas, bem como seu elemento principal, e saber ainda a dominância da movimentação relativa a cada *Orixá*. E em outra etapa seleccionamos os pontos principais de cada análise das obras e as colocamos em quadros explicativos.

Seleccionámos como amostra seis peças e um filme: *Café Müller* (20/05/1978), *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* (18/05/1980), *Wälzer* (17/06/1982), o filme *O Lamento da Imperatriz* (1989), *Masurca Fogo* (04/04/1998), *Água* (12/05/2001) e *Nefés* (21/03/2003).

Café Müller (1978) tem uma certa ligação com a pesquisadora por ter sido a primeira obra assistida e analisada, e ainda assistida recentemente em Lisboa, Maio de 2008. Em um cenário de café vazio, um director de cena dispõe as cadeiras para que as três personagens que estão naquele espaço se possam movimentar. No cenário, cadeiras transfiguram-se em lápides de um espaço que mais se parece com um cemitério, pelo meio do qual se deslocam personagens fantasmagóricos que parecem relatar um acontecimento trágico do passado. As bailarinas traçam repetidamente o percurso da busca do outro e da ternura, ainda que mínima, de uma breve comunhão. Apesar dos esforços de desimpedimento do espaço, verdadeiro achado de encenação, toda a procura é vã, e os corpos sucessivamente esbarram contra as ausências representadas pelas cadeiras. É recorrente o aparecimento de pares que executam movimentos de repetição de gestos, não segundo qualquer sintaxe minimalista mas, através de uma exaustiva repetição, para os gestos se esvaziarem do significado original, e neles posteriormente ser inscrito um outro significado. Tudo isto constituindo narrativas curtas ou cíclicas, mas que produzem a passagem de estados por vezes absolutamente antagónicos, por exemplo, transfigurando de uma forma imperceptível, expressões de amor em expressões de ódio entre os personagens. Malou Airaud e Dominique Mercy mostram na célebre sequência, em que forçadamente se tentam manter unidos. Nazareth Panadero, a ruiva postiça que também habitou este Café, não foi

menos tocante na sua interpretação da histeria sentimental escondida pelas aparências. Tudo isso agudizado pela música de Henry Purcell, o sentimento de uma infinita tristeza existencial, Bausch dança vestida com uma camisa de noite translúcida. Permite-se assim olhar a interioridade daquele corpo que dança. Há nesta situação uma correspondência com uma outra situação de expressão da interioridade.

1980 – Ein Stück von Pina Bausch (1980) é de certa forma um marco para suas obras, pois foi o mesmo ano em que o companheiro e cenógrafo da coreógrafa, Holf Borzik, faleceu. A partir daí a produção e cenografia passou para o Peter Pabst, até os dias de hoje. Essa obra trás elementos orgânicos, grama natural em cena e um bambi empalhado atento a tudo. A coreógrafa explora ao máximo o jogo da verdade, solicitando as reacções dos bailarinos através de questões precisas, que provocam o despertar de recordações da infância. O palco abre-se sobre Januz Subiez, qual criança infeliz diante de um prato de sopa imitando o avião. A evocação de uma idade mítica e perdida prossegue durante toda a primeira parte. Anne Marie Benati conta como seu pai a penteava e vestia, quando era pequena; Mónica Sagon canta “Mamã compra-me um cavalo” e aos acordes de “Guten Abend, Guten Nacht”, uma outra bailarina, embala o seu parceiro, que reticente em dormir se vê de calças baixas receber uma palmada no traseiro. Lütz Föster é transformado em bebé, deitado, nu, sobre um peluche branco, é fotografado para o álbum de família. A música vai fazendo a ligação entre as diferentes histórias, o palco e a plateia nunca entram na obscuridade total, como que para marcar a participação colectiva no rito teatral.

Em *Wälzer*, uma obra de 1982, co-produzido com o Holland Festival e representado pela primeira vez no Théâtre Carré de Amsterdão; teve músicas de Edith Piaf e Tino Rossi. Este teatro em Amsterdão é uma arena, e Bausch concebeu sua peça de acordo com o espaço; mais tarde, tendo que fazer uma adaptação para ser possível realiza *Wälzer*, no teatro de Wuppertal.

Wälzer é uma peça longa, com duração de quatro horas. Bausch criou esta obra quatro meses depois de ter seu filho, e segundo Bentivoglio, 1994, é uma peça onde o domínio é a gravidez, gerar, mesmo a coreógrafa negando em entrevistas, que seu trabalho tenha sido feito inspirado nessa ligação com o ter filho. *Wälzer* trás ainda uma de suas bailarinas grávida, e uma cena é ela a mostrar a barriga, e nela desenhado um feto junto a uma imagem no ecrã de um parto real.

O *Lamento da Imperatriz* (1989), filme escrito e realizado pela coreógrafa em 1989, é um registo da linguagem do dança-teatro em cinema. O filme é uma grande colagem de imagens, ora lentas, ora rápidas, o ritmo é alternante. O quotidiano é mostrado mais uma vez, a dança praticamente eliminada, jogos amorosos, desvios de identidade sexual, angústias, medos.

A coreógrafa mostrou o que faz no palco, mas numa maior dimensão. O filme tem sempre uma penumbra, por vezes grandes clarões, campos abertos, mas a penumbra desoladora predomina a obra. Diversos personagens no filme fazem parte desse grande sonho bricolado, uma “coelhinha” do Playboy de grandes saltos a andar pela lama, uma senhora vestida de casaco de peles dorme na neve, crianças perdidas no bosque, muitas cenas fúnebres e sinistras. Mostra muita natureza, muitas árvores, folhas secas, um grande Inverno e outono, ênfase aos ciclos da terra e muita solidão.

Masurca Fogo (1998) foi criada em Portugal em 1998 para o Festival dos Cem Dias da Expo'98, e com este co-produzida, sendo apresentada no Brasil, São Paulo em 2000 e na Alemanha, Berlim em 1998. Foi seleccionada por ser uma obra feita no país em que a pesquisadora esteve a estudar. Esta obra foi inspirada na paisagem da Ilha Fogo, no arquipélago de Cabo Verde, onde a dança tradicional é a mazurca, de onde saiu o título do trabalho. Após três semanas em Lisboa, a Companhia pôde colher material para começar o trabalho de montagem. Segundo a bailarina Regina Advento, essa peça saiu tão leve e alegre, porque tem a ver com o momento da coreógrafa, na época seu filho de 16 anos estava a descobrir o que é o sexo e o amor, a bailarina diz ver isso o tempo todo na peça. E talvez seja por isso que, a maçã está presente em vários momentos da peça como um elemento de sedução. A peça tem vários solos, onde as mulheres sempre têm um papel determinante. Na última cena, todos os bailarinos estão deitados com a cabeça no ventre das mulheres, cenas são projectadas ao fundo, imagens de flores a desabrochar ao som de K.d.Lang, na peça Drag conclui:

Tudo de que preciso é o ar que respiro e te amar. (O Estado de São Paulo, 1998).

O cenário de Peter Pabst, uma grande rocha ao fundo do palco e irregular. Paredes brancas, imagens de vídeo são projectadas. As canções em *Mazurca Fogo*; uma valsa de Radamés Gnatalli e um samba de Baden Powell, os fados de Amália Rodrigues e Alfredo Marceneiro, músicas típicas de Cabo Verde.

Água, (2001), foi comissionada pelo Goethe Institut São Paulo e Emilio Kalil e com estes co-produzida, em 2001, no Brasil, e reposta na Alemanha. Escolhida por motivos emocionais, pois a peça foi produzida no país

nativo da pesquisadora. Esta peça destaca a dança; a pesquisa em Salvador foi uma grande influência para a pesquisa cênica, que a coreógrafa ficou impressionada com a mistura de culturas e etnias da Bahia, Bausch disse:

Aqui as pessoas se tocam, dançam juntas, o clima reduz o receio da proximidade. Nos países frios, ficamos fechados em casa, o que dificulta a movimentação. (O Estado de São Paulo, 2001, pg. 3).

Bausch, quando esteve no Brasil, visitou um terreiro de Candomblé, que segundo Carlinhos Brown, músico e ilustre morador do Candeal, foi o terreiro Bate Folha, com a mãe de santo Maiamba, localizado também no Candeal, onde a coreógrafa pode presenciar alguns cultos.

Neste trabalho, Bausch conseguiu mostrar o comportamento do povo brasileiro; quando ela faz uma residência destas, o grande objectivo é mostrar o povo não a geografia local. Em *Água*, ela conseguiu fazer releituras preciosas, como a lata d'água na cabeça, do peão de obra e sua escada, do cumprimento de dois beijinhos no rosto do cafezinho, do “tim tim” do brinde brasileiro, entre outros, tudo muito bem trabalhado; ressaltou ainda o trabalho do cenógrafo, Peter Pabst, que faz um trabalho de hiperdimensionamento das projecções propostas como cenário nesta peça. Isto faz com que seja possível uma relação imagem projectada-bailarino. Um ponto importante é que, a obra não tem clichés de violência ou pobreza, nem mesmo requebros.

Nefés (2003), peça co-produzida com Istambul em 2003, e apresentada em Maio de 2008 em Lisboa, na semana Pina Bausch, também foi mais uma feliz coincidência para pesquisadora, que pôde assistir e obter as próprias impressões.

“That’s me, no hamman!”, grita o bailarino de tronco nu, enrolado numa grande toalha branca (midriff). Assim começou *Nefés* de Bausch, esse

trabalho nos levou a Istambul, a cidade de água, qual a coreógrafa alemã descobriu no verão de 2003. Um misto de mulheres heroínas, numa angústia e desespero, tensão psicológica, sensação de asfixia e violência sem sentido. A obra é um coração com dor, juntamente com humor, esperança e felicidade. Em Nefés acontecem muitas cenas, uma mulher equilibra, em sua cabeça, uma longa vara com sacos translúcidos e inflados, suspensos e amarrados em cada extremidade, e ainda ela está sendo erguida ao ar, como se andasse nas nuvens, levantada pelos pés por meio das mãos dos dois servos. Não só este turco é uma obra-prima de trabalho inspirado em teatralidade, onde o palco coberto de água tornam-se os Bósforos, antes de desaparecer na sua frente, é também um excelente veículo para os vinte bailarinos da Companhia. Solos e páis de deux, um após o outro, como cada membro da Companhia toma à frente do palco. Sabemos que mais cedo ou mais tarde, uma gigantesca catástrofe virá; Istambul é construída sobre um terramoto. Há a crescente ameaça da guerra no Iraque. E, no entanto, talvez a despeito da alegria que está lá.

A chuva que começa a cair, mais bailarinos a entrar em cena, enquanto outros pisam na crescente “piscina”. As bailarinas jogam seus cabelos, lisos e crespos, de todo o tipo, ao ar, com batidas fortes nos cabelos. Uma bailarina indiana convidada, Shantala Shivalingapa, delicada e sensual, rosto expressivo e movimentos ondulantes cheios de graça.

A música sempre a serviço da coreografia, uma inteligente mistura de músicas tradicionais turcas, guitarra clássica, tangos de Astor Piazzolla, e músicas de Tom Waits, todos juntos por Matthias Burkert e Andreas Eisenschneider e a colaboração dos Istambul Oriental Ensemble.

Com os dados pesquisados até agora pudemos dar início aos estudos e comparações das obras de Pina Bausch com a cultura do Candomblé. As análises discorrem nas próximas páginas junto aos quadros explicativos.

Do terreiro para o palco

Respeitar a natureza e a existência humana são os principais pontos em comum entre a obra de Bausch e o Candomblé. As influências todas que Bausch teve no decorrer dos anos e até hoje, fizeram com que seus personagens tivessem uma grande riqueza de caracterização, tanto física como psíquica, manifestadas na movimentação, postura, expressão e gestualidade. Isso tudo é muito presente e relevante também num culto de Candomblé. Cada santo tem uma cor, um dia da semana, um nome, e comportamentos particulares; assim, é possível fazer uma comparação com as personagens e o universo de Bausch.

A coreógrafa trabalha muito a caracterização das personagens, cenários, acessórios e músicas, entre outros, assim como em uma sessão de Candomblé em um terreiro. No caso do trabalho coreográfico trata-se de uma obra artística pública, e no outro um ritual religioso privado. Estes dois universos comparados utilizam instrumentações e criam cenários para a sua própria existência: a apresentação da obra e a realização do ritual.

Companhias Baianas de Dança, a exemplo do Balé Folclórico da Bahia sob a direcção de José Carlos Santos (Zebrinha), essa Companhia conseguiu reformular, construir uma movimentação baseada na dança dos *Orixás*; visando a divulgação dessa cultura afro-brasileira e também da religião sem desrespeitá-la. Em nosso anexo temos algumas fotos de alguns trabalhos desta companhia baiana.

Nas próximas páginas será possível conhecer mais sobre estes dois universos culturais, tanto folclórico (dança afro-brasileira baseada no Candomblé), quanto religioso. Partindo desse viés sincrético regional brasileiro

(baiano), buscamos enxergar traços similares na dança contemporânea de Pina Bausch.

Será feito agora, uma descrição comparativa das obras: *Café Müller* (1978), *1980 – Ein Stück von Pina Bausch* (18/05/1980), *Wälzer* (17/06/1982), *O Lamento da Imperatriz* (1989), *Masurca Fogo* (1998), *Água* (2001) e *Nefés* (2003).

Observamos que, devido ao número reduzido de bailarinos em cena, na peça *Café Müller*, foi possível uma análise comparativa bem detalhada com os *orixás* do Candomblé. As demais peças, *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*, *Wälzer*, *O Lamento da Imperatriz*, *Masurca Fogo*, *Água* e *Nefés*, têm um número maior de personagens, o que nos levou a decidir por analisar também com base no personagem percebido como sendo fundamental no significado da obra, correspondendo assim ao *orixá* dominante. Para apresentar a análise e interpretação das obras escolhidas, foi necessário utilizar o recurso de algumas descrições das cenas, de modo a proporcionar uma percepção correcta.

1. **Café Müller (1978)**

Análise e interpretação comparativa da obra:

A análise desta obra foi baseada em fontes e épocas distintas. Para a pesquisa desta peça foi utilizada uma gravação em dvd (sem data); a obra foi obtida no acervo do Fórum Dança, com sede em Lisboa. E também com base na observação da obra, no teatro São Luís no ano de 2008 em Lisboa.

O palco parece um terreiro abandonado e escuro, mas isso não significa inabitado. No cenário de o personagem interpretado por Rolf Borzik, as muitas cadeiras e mesas de café, nos remete às *kizilas* (*vide glossário*), significando: problemas ou coisas que fazem mal a uma pessoa, física ou metaforicamente. O organizador de cena, interpretado por **Jean Laurent Sasportes**, personagem que afasta as cadeiras para a personagem da bailarina **Malou Airaud** funcionará como o protector e guia dela, denominado, no Cadomblé, de *Ogum*, guerreiro impulsivo e corajoso, o que abre caminhos. Temos ainda no cenário uma porta giratória de vidro translúcido ao fundo e a esquerda do palco, mais uma porta na lateral esquerda e outra porta à direita. Em toda a análise da obra neste texto, iremos nos referir aos personagens através dos nomes dos bailarinos intérpretes, pois os personagens não possuem nomes. Serão os nomes dos bailarinos, ou apenas o sobrenome, que serão analisados e relacionados ao *orixá* correspondente e em itálico.

O começo é realizado sem banda sonora, **Bausch** está em cena, com sua camisa de noite, cabelos em rabo-de-cavalo baixo, pés descalços a andar com os braços em rotação externa, palmas para frente, olhos fechados, com uma expressão de insegurança e receio. Os pés descalços na terra, a sola do pé nos rituais, estão em permanente contacto com o chão, recebendo

energia. Estabelecer esta ligação é a forma de emanar e receber poderes do *aiye* (terra). As palmas das mãos dos personagens representados por Bausch e por Malou, estão durante, quase toda a peça, voltadas para cima, frente ao corpo, em direcção a suposta autoridade protectora. Ainda expressam uma certa submissão, como se pedissem passagem, bênção, ou permissão. E ao mesmo tempo, paradoxalmente, são fortes o bastante para apenas seguir em frente. No caso de Malou, ela parece ter a certeza que o protector estará lá sempre para guiá-la.

Podemos denominar Bausch e Malou como dois *orixás* femininos, de diferentes águas, Bausch como a *Yemanjá*, águas do mar, e Malou como a *Oxum*, água dos rios. Deusas das águas que fazem muitos movimentos leves de braços imitando o balanço das ondas do mar, ou ondulações dos rios, como na dança destes *orixás* femininos. Alguma movimentação sinuosa, sensual e com vaidade num grau menor, mas existente pelo facto de utilizarem cabelos longos e vestidos. O levantar dos braços em muitos momentos das cenas, dirigindo-se para frente e aos céus (*orun*), como para um protector; no caso de Malou, pois Bausch faz o mesmo, mas aponta para o nada.

Bausch/*Yemanjá* anda lentamente e cambaleante, como uma criança insegura, percorre apenas esse trecho do palco, parte esquerda e ao fundo. Enquanto isso, uma outra personagem esta a entrar pela porta giratória. É uma mulher de cabelos curtos e extremamente vermelhos, a vestir azul, com um casaco longo e escuro, e ainda saltos altos cor-de-rosa, **Nazareth Panadero**. Seu movimento é saltitante e nervoso, ansioso, curto, brusco e ligeiramente rápido. A sua expressão e intenção é de busca, move a cabeça para diversos pontos do palco, múltiplo foco, como se procurasse alguém, ou algo. É o único

personagem com um figurino mais elaborado e de salto alto, e ainda, com movimentos que levam essas características citadas acima. Podemos denominá-la por *lansã*, que tem estas características já ditas, e ainda é um *orixá* feminino de elemento ar, dona das almas dos mortos (*eguns*). De cor vibrante como o vermelho dos cabelos da personagem; ainda assim comparo-a a uma das formas de *lansã* denominada pela nação *Ketu*: *Oyá ebi*, que usa azul-claro, como é a cor do vestido de Nazareth em cena. Em relação às outras personagens de Nazareth na peça, mesmo sendo uma *lansã* mais contida, é a que mais parece ter vida. Não está sempre em cena, mas é sempre notada quando isso acontece. Não abre tanto os braços como na dança de *lansã*, mas tem temperamento ansioso como o *orixá*.

Ainda sem banda sonora, logo que Nazareth/*lansã* sai de cena, entra Malou/*Oxum*, personagem citado que tem a caracterização parecida com a de Bausch, só que de cabelos soltos e levemente revoltos, a camisa de noite possui mangas, a de Bausch tem apenas alças nos ombros. Malou/*Oxum* também com os pés descalços, mesma movimentação, porém com mais liberdade. Podemos analisar e dizer que, Malou/*Oxum*, é a vontade, o sonho da Bausch/*Yemanjá*. A realidade é Bausch/*Yemanjá*, uma realidade cansada e um tanto sem forças para reagir. Malou/*Oxum* em cena realiza os sonhos e vontades da Bausch/*Yemanjá*.

Bausch ao entrar em cena segue para a parte esquerda do palco e realiza uma sequência. Só nesse momento toca uma música, clássica e sofrida, bastante aguda. Uma movimentação lenta que começa com a sua mão direita a passear por seu corpo, o movimento se amplia até às extremidades, maior na parte superior do corpo, até que subitamente, Malou começa a correr pelo

palco, na direcção direita, derrubando cadeiras e mesas. Nesse momento a música pára, ouve-se o barulho nervoso dos móveis do café caindo pelo chão, até que Malou chega à parede esquerda, onde Bausch está desde o início. Outro ponto importante a salientar na peça, é o fato destas duas personagens estarem o tempo todo de olhos fechados. No ritual do Candomblé, as pessoas que estão a receber o “santo”, estão sempre de olhos fechados. Estão totalmente entregues ao *orixá*/santo, obedecendo a todas as acções deles. Tal qual os personagens de Bausch que parecem invocar um poder divino que os acolha.

No momento em que a Malou começa a correr e derrubar cadeiras, surge mais um personagem, dessa vez um homem, Sasportes/*Ogum*, personagem já mencionado anteriormente. Ele está vestido de fato preto, camisa branca por dentro da calça, sapatos fechados e escuros, e ainda óculos. Parece uma pessoa responsável, como um senhor de idade, mas o intérprete é jovem, ágil no afastar das cadeiras e mesas do caminho da Malou. Durante toda a peça ele tem essa movimentação e atitude. Importante dizer que, Bausch passa praticamente todo a peça neste espaço, canto esquerdo do palco, apenas uma, ou duas vezes faz umas sequências em outra parte do palco, ainda assim, delimitada a chegar a quase o centro do palco, mas ainda assim à esquerda. No Candomblé, a parte direita do corpo é considerada masculina, e a parte esquerda feminina, isso também é designado nos ritos, no barracão homens e mulheres ficam em lugares específicos; lado direito homens e lado esquerdo mulheres. No palco o lado feminino é passivo, pois Bausch se mantém à esquerda do palco com um mínimo de movimentação.

Malou domina os espaços todos, ou seja, ela é o feminino activo. No Candomblé, o feminino é sempre actuante, como em Café Müller.

Depois de correr e derrubar tudo, Malou chega ao lado esquerdo do palco, se bate contra a parede com o corpo todo, Bausch e Malou, nesse momento têm os movimentos iguais, ora sincronizados, ora em cânone. Malou e Bausch estão na parede esquerda, viram-se de costas para essa parede e começam a escorregar por ela até chegarem ao chão. Caem sentadas e viram-se para um lado. Malou cai primeiro e Bausch cai em seguida. Mais uma vez elas fazem sequências e acabam no chão, para pegar mais energia da terra, renovando conexão com o *aiye* (terra). Sasportes nesta cena observa os movimentos de Malou, ignorando a presença de Bausch

Sasportes observa Malou, ele começa a arrumar as cadeiras e mesas, levantá-las e arrumá-las, só que é inútil pois ela voltará a derrubá-las. E ele sempre recomeça seu trabalho.

A peça vai seguindo em sequências, ora lentas, ora rápidas, com ou sem música. Vai neste ritmo até a entrada de mais um personagem, um homem, **Dominique Mercy**, sem sapatos, cabelos loiros, camisa verde clara e calça escura. Ele é o novo foco de atenção. Sua expressão é suave, calma, porém, parece internamente inquieto. Assim como *Xangô*, honesto e sincero; e companheiro de *Oxum*. Malou/*Oxum* vai ao encontro de Mercy/*Xangô*, no canto direito do palco, e aconchega sua cabeça em seu ombro. O início dessa cena é o momento de saída de Sasportes/*Ogum*, e entrada de mais um personagem masculino. Este tem roupas iguais a Sasportes, mas com um detalhe, não usa sapatos. Três mulheres, duas sem sapatos e uma com; três homens, dois sem sapatos e um com. Alguns em contacto com o *aiye* (terra) uns sempre

energizados, outros não. A movimentação deste novo personagem de **Jan Minarik**, corresponde a *Exu* um *orixá* “zombeteiro”, brincalhão, o comunicador. Basicamente ele monta uma cena e observa a mesma. É Minarik/*Exu* que coloca Malou/*Oxum* no colo de Mercy/*Xangô*. Ele é o elo de ligação, o comunicador, o que se relaciona com todos, guardião e fiscalizador. Esta sequência é repetida 17 vezes, numa velocidade que cresce gradativamente. Uma das cenas mais famosas de Bausch. Os movimentos são sempre os mesmos, a sequência é montada por Minarik/*Exu* e desmontada pelo suposto casal, Mercy/*Xangô* e Malou/*Oxum*. A movimentação consiste num abraçar rápido do casal, a chegada do Minarik, desmontando-os e monta uma nova cena que se repete, onde o Mercy está a carregar a Malou ao colo, e a deixa cair no chão, em seguida, retornam num abraço rápido, e Minarik, novamente desfaz a cena e remonta outra vez.

Esta obra parece conter os *eguns* (fantasmas) da coreógrafa. Os personagens aos quais sugerem vida neste cenário são Sasportes/*Ogum* e Nazareth/*Iansã*. Os que realmente mantém algum contacto visual e de esperança de algum relacionamento, pois os outros personagens parecem manter olhares vagos, uma comunicação apenas tátil. Por mais que existam sequências de repetições exaustivas que incluam o contacto físico. Os *orixás* encontrados nesta peça pertencem a todos os elementos, água, ar, terra e fogo; mostrando o equilíbrio da obra. O *orixá* predominante é *Oxum*, feminino e de elemento água e pela densidade da peça e melancolia e força dos personagens, identificamos também um outro *orixá*, que não foi comparado a nenhum personagem da peça, e sim ao sentimento da coreógrafa na

concepção da obra. Este *orixá* feminino é *Obá* que tem a melancolia e a força como propriedade, sentimentos que permeiam a peça o tempo todo.

| Obra | Elemento(s) | <i>Orixá(s)</i> Existente(s) | <i>Orixá(s)</i> Dominante(s) |
|------------------------|--------------------|--|---|
| Café Müller | Água | <i>Oxum, Obá, Yemanjá, Iansã, Ogum, Xangô e Exu</i> | <i>Oxum e Obá</i> |

2. 1980 (1980)

Análise e interpretação comparativa da obra:

Nesta obra a análise para esta pesquisa teve fontes baseadas em uma gravação em dvd (sem data) obtida através do acervo do Fórum Dança, sede em Lisboa. Acredita-se que, tanto a obra anterior, *Café Müller*, como esta, tiveram as gravações no mesmo ano, devido à antiguidade das imagens.

O palco está coberto de relva natural, o verde predomina nesta peça. Um Bambi empalhado ao fundo do palco assiste a tudo. A iluminação é clara e bailarinos da companhia entram e montam um mini palco com microfone e uma cadeira. A atmosfera dessa peça é mais leve que *Café Müller*. Entra então, no início da peça, **Januz Subiez**, com uma tigela branca de sopa, senta na cadeira, ajeita o microfone para ele; e começa a tomar a sopa. Parece uma criança nada feliz ao tomar uma sopa. Muitas histórias são representadas pelos bailarinos. Histórias deles mesmos, e supostamente também da coreógrafa. No Candomblé também encontramos uma preparação para seus ritos, assim como vemos nesta cena da obra, uma preparação para iniciar a obra. Esse personagem da tigela de sopa abre a peça e aparece em quase todas as cenas. Funciona como uma ligação, lembrando sempre aos espectadores que a infância predomina na peça. É importante, numa peça, ou num rito ter uma preparação para a *iniciação*, seja a partir do local, das vestes dos personagens (bailarinos, ou filhos de santo), das disposições dos músicos (da peça, ou do rito), no caso do Candomblé, que irão participar da cerimónia, ou peça, e do público em geral.

Muitas histórias vão sendo contadas, uma delas é a de uma bailarina a contar a forma como o pai a vestia quando criança. O cuidado que

ele tinha. A bailarina relata que o pai colocava a roupa nela enquanto estava em cima de uma cadeira, e ainda quando a penteava sempre o fazia errado, de um modo torto. O *orixá* que tem a característica de cuidar, zelar é *Omolú*. Além de zelar pelo próximo, *Omolú* cuida das doenças, papel também prestado pelos pais. Assim, poderíamos interpretar que esta personagem, supostamente, sente a falta de seu pai, ou seja, de *Omolú*, que no Candomblé é tido como o pai protector de seus filhos.

Nazareth Panadero canta a música parabéns a você para ela mesma, como se na infância tivessem esquecido dela, ou como se ela nunca tivesse tido uma festa de anos. Provavelmente na idade de cinco anos, ou seis, é o número de vezes que a bailarina repete a cantiga. A expressão feita ao cantar esta mesma música, e em outros dois momentos da peça, também são feitos sem festejos, diferentemente de como é cantada a música em dia de anos; na peça é cantada sem a animação comum nas crianças. Bausch mostra a falta de energia inicialmente, e em outros momentos pura energia de crianças a falar ao mesmo tempo, querendo falar uns mais altos que os outros. No mês de setembro, no dia 26, comemora-se nos terreiros a festa dos *Ibejis*. Cantam-se e dançam-se músicas festivas, pois é dia de anos dos santos gêmeos, e é um dia de muita festa, bagunça de crianças, e em toda a cidade de Salvador, é costume a distribuição de doces e rebuçados para as crianças pobres. E o prato do dia é o caruru típico, comida feita com quiabo triturado juntamente com: óleo de dendê, castanha do Pará, amendoim, camarão seco, e ainda temos, no mesmo prato: milho branco, banana da terra, pedaços de cana-de-açúcar, rapadura, galinha, vatapá e pipoca. Essa grande mistura é comida num grande tacho por sete crianças ao mesmo tempo. Assim, a leitura do

aniversário como fenômeno individual, passa a ter uma leitura através da influência dos *Ibejis*, cujas características são ser irreverentes, brincalhões e infantis. Os santos irmãos gêmeos têm o significado de dualidade e do novo; e ainda os filhos destes santos, mesmo em adultos mantêm as mesmas características citadas.

Na peça temos também momentos que podemos comparar ao transe. A exemplo temos uma hora em que alguns grupos de homens giram uma mulher, fazendo-a sentir o corpo flutuar, como se estivesse com a consciência alterada. E ela volta a si momentos depois de ser deixada no chão. Um outro grupo com outra mulher sendo carregada com o corpo na vertical, e jogada de mão em mão pelo ar, numa velocidade rápida levando-a ao transe e finalizando no chão; e ainda um homem a segurar a mulher por uma perna e por um braço a girar pelo ar. Os giros nas peças de Bausch procuram sempre uma fuga do real, uma busca das muitas perguntas feitas em suas obras. Os giros no Candomblé não são fugas, são as respostas para as dúvidas todas em que o rodar tem um papel importante e faz parte, praticamente, da movimentação de todos os santos quando se manifestam num rito visando a elevação da consciência. Outros dois momentos nítidos de transe, quando em círculo os bailarinos, numa forma de espantar o mal espírito, eles começam a sacudir as vestes, saias e casacos, e os corpos. Em outro momento, em que denominamos despedida, o personagem do bailarino **Dominique** depois de se despedir da pessoa dizendo o seu texto, deita-se no chão, barriga ao chão, como numa saudação. O movimento que ele faz é igual a saudação do *orixá* masculino, *Oxalá*, que consiste em deitar-se por completo ao chão e virar o rosto para ambos os lados, levantar e sair. Inconscientemente Dominique nesta

cena faz exactamente igual a um filho de *Oxalá* a saudar seu santo num terreiro em frente ao altar ou mesmo num ritual de terreiro. Como se diz em Salvador pode ser o próprio santo a chamar o seu filho. No caso a chamar a pessoa, que na peça, criou e a que representou. O transe no Candomblé existe e é conseguido através das danças, das músicas percussivas, das comidas e bebidas ofertadas aos santos e da fé dos frequentadores ao chamar por eles. Cada rito é comandado pela mãe ou pai de santo do terreiro e os santos podem ou não baixar nos dias de rito, não existindo assim uma obrigatoriedade.

Temos *Logunedé* e *Oxumaré* representados no bailarino que é vestido com alguma peça do vestuário feminino e ainda maquilhado por uma bailarina. Estes dois *orixás* são de essência dupla e relacionados tanto à terra quanto à água, são *meta-metá*.

Mesmo tendo “crianças” com diversos comportamentos e em algumas histórias relatadas que associamos a outros *orixás* mais conhecidos do Candomblé; nesta peça a interpretação geral foi feita a um *orixá* não muito comum na nação *Ketu*: os *Ibejis*. São os santos gémeos e crianças. Bausch mostrou as histórias de seus bailarinos quando eram crianças. As crianças representadas na peça são apáticas e sem expressão. E segundo o mito dos *Ibejis*, um dos gémeos morre e o que fica vivo, passa a vida triste, abatido e apático, assim como esta peça que estamos a analisar. As crianças que Bausch mostra representam os *Ibejis*, o irmão gémeo vivo apenas na fase que ele está triste e apático; pois no mito o gémeo pede às forças sagradas para ir para perto do irmão, pede para morrer, e é atendido; depois disso volta a ser uma criança muito feliz, porém no reino dos *Eguns*. Apenas ao fim da peça as crianças parecem ter realmente vida. Mostram-se mais expressivas.

| Obra | Elemento(s) | <i>Orixá(s)</i> Existente(s) | <i>Orixá(s)</i> Dominante(s) |
|-------------|--------------------|---|---|
| 1980 | Água | <i>Ibejis, Oxumaré, Omolu, Oxalá, Logunedé</i> | <i>Ibejis</i> |

3. *Wälzer* (1982)

Análise comparativa da obra:

A análise desta obra teve fontes que foram baseadas em uma gravação em dvd (sem data) do acervo do Fórum Dança, sede em Lisboa, para além de fontes escritas.

Esta peça é toda feita com base em círculos. Seja na cadência da valsa, nos movimentos e gestuais dos personagens, ou ainda na própria disposição das cadeiras sobre o palco em semicírculo. A primeira versão de *Wälzer* foi toda concebida em teatro de arena, esta análise foi sobre a adaptação feita para teatros tradicionais. Nesta adaptação os espectadores não tinham a mesma visão dos que a viram na arena de Amsterdão.

A peça é cíclica, a parecer com um espiral, as cenas estão quase sempre ligadas umas às outras, acontecem no mesmo momento, e vão sendo solucionadas ao mesmo tempo. O movimento circular dominante da obra e seu comportamento cíclico, também está presente e é o que rege os ritos em terreiros de Candomblé. Todos os *orixás* estão quase sempre a dançar em círculos, os movimentos são fluidos e cadenciados pelas suas músicas percussivas. Muitas cenas na peça remetem aos movimentos circulares simulando um transe. A primeira cena em que uma mulher roda um brinquedo que imita os sons dos pássaros e um homem a carrega pelos braços girando-a e deixando-a em seguida; cambaleante e de olhos fechados. Em outra cena, uma personagem que é uma suposta “vendedora” de produtos para matar insetos que exemplifica o colocar do remédio pelo ar e às voltas, ou ainda a bailarina que faz *aús* pelo palco por muito tempo até parar tonta no chão.

Os *orixás* das águas parecem representados nos bailarinos que nadam em palco pelo chão como se estivessem numa praia, temos a representação da *Iemanjá*; a vaidade de *Oxum* no personagem da bailarina de fato de banho, **Josephine Ann Endicott**, que mostra para o público, seu belo corpo, cabelos longos e sua competência ao fazer passos do ballet clássico.

A gestação, o ciclo da vida, também passa por esta obra. Uma das bailarinas de Bausch, **Beatrice Libonati**, que está grávida mostra a sua barriga com o desenho de um feto, a própria coreógrafa teve um filho neste mesmo ano. Temos também um parto real que é mostrado numa projecção de vídeo ao fim da obra. Mais uma obra em que encontramos claramente o *orixá* feminino *Nanã*, a que gera o homem através da lama e do barro.

Um semicírculo, primeiro só de homens, puxado pela personagem de **Nazareth Panadero**, entra pelo palco e sai; em seguida o mesmo acontece com uma fileira de mulheres. Essa separação em semicírculo nos lembra um início de ritual em um barracão de Candomblé, onde ficam separados para assistir homens e mulheres, cada um em um lado da casa. Estas formalidades são respeitadas na religião ainda hoje nos terreiros mais tradicionais.

Uma cena de autofagia, três mulheres a seguir um homem para devorá-lo, nos remete a um dos símbolos do *orixá* masculino *Oxumaré*, que é uma cobra de metal a morder a própria cauda. É comum este *orixá* ser cultuado no mesmo altar de *Obaluayê*, ou *Omolu*, por pertencerem a mesma família.

Esta peça é uma colagem de vários *stücks* de Bausch. Na qual ela se redime de todas as referências negativas rotuladas em seu trabalho. Com *Wälzer* e o nascimento de seu filho ela passa a transmitir uma maior leveza e

suaviza a acidez presente em seus trabalhos anteriores. A mudança foi pedida pela própria coreógrafa ao iniciar as pesquisas para o trabalho. Bausch pede em um de seus ensaios que seus bailarinos a façam rir. **Mechthild Grossmann** faz uma imitação do comportamento da coreógrafa perante seus bailarinos, quando estão reunidos após um ensaio. Podemos ver o resultado deste pedido em uma das primeiras cenas, onde a personagem de Grossmann está deitada no chão com as pernas para cima e apoiadas na parede a beber vinho e a fumar, e sempre a pedir para ficar a tomar mais um copo com a intenção de estarem mais tempo juntos, retardando a volta para casa. Grossmann imita Bausch a insistir gentilmente, para ficarem todos juntos por mais um tempo. Esta informação foi possível através de Bentivoglio, 1994. A coreógrafa tanto gostou que incluiu a imitação na peça. No Candomblé o encarregado de reunir as pessoas e avisar a todos é *Exu*. O *orixá* que movimenta e cuida do comportamento do homem; reúne a todos, é astucioso e provocante, características sempre presentes nas obras da coreógrafa.

Em *Wälzer* temos a maternidade, a feminilidade vista de vários ângulos, tudo isso muito presente no *orixá* feminino *Oxum*, mas a leveza gentil, a provocação e a ousadia de Bausch neste trabalho leva-nos a acreditar que o *orixá* dominante é *Exu*. *Exu* é o comunicador, e sem ele não há o equilíbrio necessário, não há vida, evolução, movimento, dinamismo, sem ele estaríamos estagnados e sem rumo. Assim como *Exu*, Bausch tem a função, nesta obra, de intermediária, de ligação entre os Bailarinos/Orixás e o grande público.

| Obra | Elemento(s) | <i>Orixá(s)</i> Existente(s) | <i>Orixá(s)</i> Dominante(s) |
|---------------|--------------------|--|---|
| Wälzer | Fogo | <i>Exu, Oxumaré, Oxum, Nanã e Yemanjá</i> | <i>Exu</i> |

4. O Lamento da Imperatriz (1989)

Análise comparativa da obra:

O lamento da Imperatriz teve duas fontes para base de análise, uma gravação em dvd (sem data) do acervo do Fórum Dança, sede em Lisboa, como também do acervo pessoal da professora doutora Ana Macara, um registo em vídeo que foi gravada a partir de um documentário exibido na rtp, televisão portuguesa.

Este é um filme, o primeiro de Pina Bausch, onde encontramos diversos elementos do Candomblé. A iniciar pelas escolhas dos espaços, muitas cenas em florestas, vemos algumas das estações do ano: Outono e Inverno. Personagens muito distintos: uma mulher a afastar folhas secas do chão numa floresta, duas mulheres a passear dois cães enormes pela floresta, uma mulher “lebre”, ou “coelha selvagem” bêbada e a tropeçar em meio a um morro de terra úmida, e ainda uma mulher que grita pela floresta por sua mãe. Muitas personagens com um mesmo objectivo, uma busca que perpassa por todo o filme. Todos parecem buscar a segurança, o conforto e o alento do ventre da mãe terra: *Nanã*. Temos ainda personagens que criam uma relação com a terra, seja ela apenas úmida, ou como lama mesmo; uma personagem passa o tempo todo de lama dos pés à cabeça a dançar, outro cava a terra, e muitos outros andam sobre a terra. Um homem a mostrar apenas o ventre a mexer como numa dança do ventre; ou a bailarina que mostra, de cuecas, seu órgão sexual. *Nanã* é a dona do ventre sagrado que para o Candomblé significa a terra, a lama que gera os homens. Tudo parece encaixar com o ritual de nanã, neste filme de Bausch.

Três mulheres, uma oriental de vestido florido na neve, uma de camisa de noite molhada num ambiente úmido e com água a cair, e uma outra mulher de vestido vermelho no mesmo ambiente mas em cenas diferentes. Elas têm o mesmo comportamento e movimentação ao dançar. Permanecem de olhos fechados o tempo todo, só a mulher oriental mantém olhos abertos. Elas dançam todo o tempo a apontar o dedo para o céu (orun) e para a terra (*aiye*), e ainda às vezes para os lados. Apontam para o céu como se tentassem conectar algo de divino e para a terra a pedir energia vital; fazem a mesma movimentação da dança do *orixá Oxumaré* o qual possui ligação com a terra e o céu. Temos um outro lado de *Oxumaré* que é mostrado no filme através da sensualidade de homens travestidos de mulheres e homens a dançar sensualmente a dois. A sexualidade mostrada, embora pareça desvio sexual na maioria das sociedades, no Candomblé a opção de dubiedade sexual é vista como natural, e o *orixá* que a representa é *Oxumaré*, tendo como um dos símbolos o arco-íris, que hoje é bandeira que representa a diversidade sexual em todo o mundo.

Uma mulher num alto de um prédio corre de um lado a outro a apitar, vestida de vermelho, ansiosa; outra mulher que grita e corre desesperada pelas ruas a cortar o ar com seus braços durante uma chuva e ventos, e uma terceira que anda apenas de cuecas, saltos e um casaco, fuma um cigarro e caminha ansiosamente, vemos *Iansã*, a rainha dos ventos e trovões, e dona de um temperamento impulsivo.

Popularmente em Salvador, quando dizemos que uma pessoa está “carregada”, isso significa que ela está com um excesso de energia negativa. E para que esta carga de energias ruins seja tirada de uma pessoa é necessário

uma limpeza de corpo através de banhos de folhas que podem ser seguidos ou não do quebrar ou arremessar de objectos ao chão. A cena que representa a afirmativa acima é a de um homem a carregar um guarda-fato nas costas, em um caminhar difícil, com quedas do peso que ele carrega às costas, o que significa o peso da energia ruim em seu corpo; e uma cena de descarrego de energia é a de uma mulher que tenta destruir potes de barro colocando-os dentro de um saco de pano a bater com fortes golpes no chão repetidas vezes.

Representando melhor o *orixá* de água *Oxum*, temos uma personagem que tenta permanecer dentro de um aquário cheio de água com um vestido longo translúcido; em outra cena temos uma mãe com duas crianças ao colo numa tentativa de cuidar e acalmar as crianças.

Todos os personagens deste filme, por mais distintos que sejam, têm uma mesma busca, a de afirmação como pessoa numa sociedade. Seja ela com problemas relacionados a sexualidade, com falta de afecto em suas vidas, inseguras e exploradas pelo outro. Falamos na busca do ventre da mãe terra através do *orixá Nanã* que muitas personagens procuram no filme. O *orixá* que predomina, depois de conseguir revisitar o ventre e se reconhecer, se reencontrar, assumindo “seu verdadeiro eu”, isto é, assumir-se como indivíduo independente da raça, religião, ou sexo que a pessoa represente na sociedade é *Oxumaré* que rege os símbolos deste filme; onde temos a representação do céu e da terra.

| Obra | Elemento(s) | Orixá(s) Existente(s) | Orixá(s) Dominante(s) |
|----------------------------------|-------------------------------------|---|----------------------------------|
| Lamento da Imperatriz | Água e terra (metá metá) | <i>Oxumaré, Oxum, Nanã e Iansã</i> | <i>Oxumaré</i> |

5. *Masurca Fogo* (1998)

Análise comparativa da obra:

A análise desta obra teve como base fontes escritas sobre a peça, filme em dvd: Pina Bausch - Lissabon Wuppertal Lsboa (1998/2008, edição especial, Midas, e ainda com a apresentação em maio de 2008 em Lisboa no CCB.

Esta peça sobre Lisboa conseguiu abranger as culturas que também habitam por lá. As mais presentes vêm da África; nomeadamente Cabo Verde, e também do Brasil. É facto que em Lisboa habitam muitas outras culturas, mas, para além da cultura tradicional nacional, as citadas, Brasil e Cabo Verde, são mais fáceis de serem identificadas por serem mais presentes. Bausch conseguiu mostrar uma Lisboa como ela é realmente. A primeira cena que a coreógrafa nos apresentou é bem marcante. Mostra o domínio da mulher latina sobre o “macho latino”. A mulher que faz suspiros ao microfone é muito feminina, como os *orixás* femininos do Candomblé, e domina a relação, sem que o homem perceba. Esta mulher faz os suspiros e é levada pelos homens, carregada, virada, com ascensões e quedas livres. Estes suspiros fortes simulam quase um gozo. E os bailarinos sempre a correrem atrás para agarrá-la, ampará-la, virá-la. Enfim, eles fazem o que ela quer. Um bailarino roda com ela sentada à cadeira, a velocidade desse giro vai aumentando juntamente com os suspiros, que logo viram gritos, simulando um orgasmo sexual. No Candomblé os *orixás* são sempre muito envolventes e sensuais. A sexualidade na dança, seja ela mostrada pelo movimento sexualizado é comparável às características do *orixá Exu*, que tem uma movimentação ousada, inclusive

com intenções sexuais. *Masurca Fogo* nestes momentos dos giros das cadeiras, e outros no correr da peça, invocam a sexualidade, e com certeza *Exu* está sempre por perto. E a sensualidade presente em todas as peças de Bausch, comparo sempre aos *orixás* femininos; *Oxum*, *Obá*, *Iansã*, *Yemanjá*, as mais vaidosas, e que gostam realmente de espelhos, pentes, dançam mostrando sua feminilidade e sensualidade. Estes *orixás* povoam o mundo coreográfico de Bausch. Exemplos do que foi dito, temos de **Nazareth Panadero** e **Regina Advento** nas próximas linhas.

Na grande pedra, algumas mulheres ao sol, estão de roupa de banho.

A personagem de Nazareth Panadero diz:

Nazareth: A minha avó dizia; Eu era muito bela, os homens diziam, ohhhh ohhhh (...).

Em seguida entra um homem e diz o mesmo:

Bailarino: Ohhhh... (enquanto a personagem de Nazareth passava).

Nazareth representa um *orixá* feminino mais ousado, *Iansã*, que gosta da conquista e de ser a melhor perante as outras mulheres, competir mesmo e dizer que ela, que conquistou o homem; *Iansã* é temida e respeitada pelos outros *orixás* femininos.

A personagem de Regina Advento faz seu solo de camisa de noite transparente. Chega mais uma mulher para dançar o mesmo que Regina, bem leve e solto os movimentos, um quê romântico, bem *Yemanjá*, pegam nos cabelos. A personagem de Regina sai e entra novamente, dessa vez ela trás uns baldes carregados na cabeça e nas mãos, equilibrando tudo ao mesmo tempo. Esta cena representa o mundo real, de trabalho, onde o *orixá Nanã*,

representa a mulher que trabalha e cuida dos filhos, sem necessidade da ajuda de um homem.

Um homem e uma mulher com uma bacia com água e maçãs, o homem faz com que a mulher pegue as maçãs da bacia com a boca. Aqui temos uma mistura de *orixás* femininas, *Obá* e *Oxum*, fiel e sem sorte no amor, e submissa e obediente ao marido, respectivamente. Com várias cenas a acontecer neste momento, ainda se vê um homem a andar com uma melancia nos braços pelo palco, a música vai aumentando a velocidade, até que a melancia cai e se parte no chão. Uma mulher entra com uma galinha que começa a andar e a comer a melancia no palco. Bausch usa muitas vezes o elemento orgânico em palco. Essa melancia poderia ser uma forma de oferta a um *orixá*, nesse caso poderia ser *Exu*, o que se comunica e movimenta tudo a sua volta, juntamente com *Oxumaré*; que tem como característica a de dirigir as forças que produzem o movimento, o senhor de tudo que é alongado. No Candomblé, a oferenda a estes *orixás* não é a melancia, mas simbolicamente, na peça poderia ser representada por ela.

A personagem de Regina Advento entra, empurrada, ela está numa banheira, com muita espuma, e um homem vai dando pratos a ela, que ela vai lavando dentro da banheira e devolvendo-os. A próxima cena, onde entram todos e começam a montar um barraco com pedaços soltos de madeira, e um samba a tocar, todos entram no barraco, depois de pronto, e sambam, dançam, festejam. Parece até que é o fim do espetáculo, mas não é. Estas duas cenas descritas anteriormente nos mostram o que se tem a fazer quando se vive em comunidade. Trabalhar e se ajudar. Num terreiro existem muitos trabalhos a serem feitos, todos têm suas obrigações diárias, homens e mulheres. Seja na

plantação e cuidado das ervas utilizadas em banhos e *ebós*, seja no cuidado da cozinha, ou ainda em arrumações do terreno; o importante é trabalhar para a comunidade. A cozinha, por exemplo, é um lugar importante, lá a cooperação, masculina ou feminina, é constante na preparação das oferendas para os santos.

Uma fileira de casais a dançar entra em cena. Os homens tiram as camisas e alguns começam a deitar na “areia” para namorar, finalizando a peça Bausch consegue reunir em seu elenco os orixás de todos os elementos, tanto femininos quanto masculinos. Mais uma vez se percebe o equilíbrio de elementos nesta obra de Bausch, tendo água, ar, terra, fogo e *meta-metá* (essência dupla associado tanto à terra quanto à água, característica do *orixá Oxumaré*).

A movimentação sinuosa e sensual que lembra a vaidade das mulheres é bastante forte e predomina na obra. *Masurca Fogo* que tem como elemento dominante a água, bem como seus *orixás* femininos, sendo *Oxum* a principal.

| Obra | Elemento(s) | Orixá(s) Existente(s) | Orixá(s) Dominante(s) |
|-----------------|-------------|--|--------------------------|
| Masurca Fogo | Água | <i>Oxum, Nanã, Obá, Iansã, Oxumaré e Exu</i> | <i>Oxum</i> |

6. *Água* (2001)

Análise comparativa da obra:

A obra *Água* teve análise baseada em fontes escritas, e na apresentação em setembro de 2001 em São Paulo, Brasil.

Esta peça inicia com imensas paredes brancas em semicírculo, essa disposição de cenário tem pouca duração, pois imagens de palmeiras começam a ser projectadas logo em seguida. Durante toda a peça as imagens projectadas são hiperbólicas, agigantadas, a simbolizar a dimensão do país. A banda sonora é permeada por músicas brasileiras. A primeira cena da peça está descrita em nossa revisão de literatura, e é uma grande estimulação aos nossos cinco sentidos, pois os dois bailarinos ao devorarem a laranja aguçam toda a plateia. Importante dizer que na época da digressão ao Brasil, Bausch escolheu oito bailarinos para irem com ela e Peter Pabst. Dos vinte e um que dançaram apenas oito fizeram a digressão de 18 a 22 de Dezembro de 2000, cinco dias em Salvador.

A peça *Água* é sobre o Brasil, e as pesquisas de Bausch começaram por Salvador, cidade onde a coreógrafa e sua companhia puderam visitar terreiros de Candomblé chamados, Gantois e Bate Folha. Nos terreiros puderam escutar histórias contadas pelas mães de santo, e sobre a religião do Candomblé. Bausch nesta peça conseguiu chegar muito próximo dos costumes do Brasil negro. Com muitos momentos fortes e inspirados em situações de transe interpretado por seus bailarinos. A fluidez não está só no nome da peça nem na movimentação de seus bailarinos, está também nas imagens projectadas. Muita água nos remete imediatamente aos *orixás* femininos, *Iemanjá* rainha do mar, *Oxum* das águas doces, *Obá* e *Nanã*. Todas elas

passeiam pelos movimentos dos bailarinos, tanto homens como mulheres. O imitar do movimento sinuoso das águas, e o meneio sensual dos corpos que existe na dança dos *orixás* e o andar da mulher brasileira completa a harmonia em cena. As movimentações fortes e de muita acção podem ser vistas como os *orixás* de elemento ar como *Iansã*, as imagens de palmeiras ao vento, a força da natureza, ventos, trovões e chuvas, ligados também aos *orixás* masculinos das matas e florestas, *Ogum* e *Xangô*.

Em seguida temos um duo masculino que se desloca lentamente pelo palco, com pouca iluminação, e a imagem projectada é de florestas e matas. Os personagens interpretados por **Jorge Puerta** e **Fabien Prioville** fazem movimentos rentes ao chão, arrastam-se em vai-e-vem, como se estivessem em caça, como *Oxossi* rei da caça nas matas. Pequenos giros, escorregos, mas sempre numa mesma direcção. *Oxossi* tem uma posição de destaque pois a caça é uma actividade muito importante, ele representa o alimento necessário para a sobrevivência das espécies, e ainda a busca de novos caminhos para o desenvolvimento.

Uma cena forte é a mudança brusca de florestas, palmeiras, para os meninos músicos a tocar na favela do Candeal. Uma percussão forte que contagia a todos. A movimentação em duo dos bailarinos passa a ser muito rápida e há pressa. Tudo feito no desespero. O auge desta cena é quando os rapazes sobem em cadeiras e suspendem as bailarinas, que ficam elétricas, como se corressem sem sair do lugar, como se nadassem nas águas projectadas, águas revoltas dessa vez. A mudança da natureza, que é o domínio e morada dos *orixás*; a fúria de *Yemanjá* nessa representação. Os

orixás geralmente são vingativos se seus filhos não lhes fazem oferendas, os *orixás* se revoltam e utilizam a natureza para isso.

Em seguida o personagem de **Ruth Amarante** fala um texto longo que nos remete a *Exu*, pois as vontades que ela diz ter, como, jogar água, rasgar coisas, quebrar vidro, enfim, muitas acções de desordem, comumente ligadas a este *orixá*. O *Exu* de Ruth está confuso, sem conseguir comunicar o que quer. A falta de concretização destas acções, o desespero de não se comunicar e a necessidade dela ver algo belo ali no palco torna a personagem impotente, sem conseguir o seu desejo. *Exu* é o comunicador mas também, pela sua rebeldia inata, confunde os “recados” que lhe são confiados, causando, por vezes, ruídos na comunicação.

Uma nova projecção em cena, a de uma viagem pelo rio, feita em um barco numa floresta. A projecção toma todo o palco, fazendo com que toda a plateia participe dessa viagem pelas águas. A bailarina **Christiana** entra com uma cadeira e deixa no palco. O bailarino **Fernando Suels** segura a bailarina Aida, sentada na cadeira, pelos ombros fazendo uma movimentação com a sua cabeça. Nesse momento toda a companhia entra em cena e faz o mesmo. É um momento de transe da peça, é exactamente a parte da peça em que Bauch parece retratar a religiosidade no Brasil. Nesse momento os bailarinos fazem nítidos movimentos que lembram a ascensão. A elevação dos cabelos das bailarinas pelo vento causado pelos giros que os homens dão em suas cadeiras, ou quando eles formam casais e elevam as mãos juntas para o céu, ou ainda bailarinas a fazer “aú”, movimento da capoeira, e a sacudirem todo o corpo como numa incorporação feita num terreiro de Candomblé. A incorporação é uma fase muito importante do ritual, tal como na peça, pois é o

momento em que o *Orixá* chega ao terreiro. A seguir temos a bailarina **Ditta**, em um solo que nos remete às águas do mar, temos imagens de jangadas, ondas; sua movimentação lembra às de *Yemanjá*; leve, sinuosa e vaidosa. Projeções de índios a nadar leva-nos a outra rainha das águas doces, dos rios, *Oxum*.

Depois de um beijo com batom no bailarino **Daphnis**, a personagem da bailarina **Na Young** dança um solo em meio a uma projeção de vários pássaros a voar. Young representa um *orixá* masculino, de elemento ar, *Oxalá*. Representando paz, calma, fragilidade e um sentir-se no ar por amar o outro.

Em *Água*, Bausch traz mais alegria e sonho para o palco. Os elementos da natureza estão todos em cena, mas os dominantes são água e terra, os *orixás* que encabeçam a obra são *Yemanjá*, grande senhora dos mares, responsável pela concepção de vida e pela fertilidade; *Oxum*, protectora do ser criado no momento da concepção e período intra-uterino, responsável pela criança até ela poder caminhar sozinha; e *Oxossi*, grande caçador que vive nas florestas, lutador e responsável pela missão de alimentar e prezar pela sobrevivência de sua espécie.

| Obra | Elemento(s) | <i>Orixá(s)</i> Existente(s) | <i>Orixá(s)</i> Dominante(s) |
|-------------|--------------|--|-------------------------------|
| <i>Água</i> | Água e terra | <i>Oxum, Oxossi, Yemanjá, Nanã, Obá, Oxalá, Ossain, Iansã, Ogum, Xangô e Exu</i> | <i>Oxum, Oxossi e Yemanjá</i> |

7. *Nefés* (2003)

Análise comparativa da obra:

Nefés teve como base as fontes escritas, e ainda a apresentação observada em Lisboa, 2008, no CCB.

Dois personagens masculinos de toalha branca amarrada à cintura; um terceiro a bater no primeiro homem com uma toalha; um quarto despe-se da toalha e fica de calção de banho, aí coloca uma outra toalha cinza na cintura, uma azul na cabeça e no tronco e diz:

- “Eu no Hamman; este sou eu no Hamman.”

A cena mostra a entrada de várias mulheres com cabelos molhados e a bater nos cabelos, como se penteassem com as mãos, algumas tinham um pente, ou escova. Fazem isso no ritmo da música e com agressividade no próprio cabelo. Um movimento bem feminino e de vaidade, porém sem a agressividade da cena, próprio das deusas das águas doces e da rainha do mar, *Yemanjá*, *Oxum* respectivamente, e ainda *Obá* e *Nanã*.

Várias facetas do universo feminino são retratadas, bem como os homens de Istambul. A submissão delas, de certa forma uma submissão consentida, pois as mulheres fazem com que os homens pensem que são eles que dominam, seja qual for a situação. O universo do Candomblé é matriarcal. Num terreiro a mãe de santo dá a ordem e a última palavra.

Um bailarino alto, **Andrey Berezin**, e uma bailarina pequenina, **Sílvia Farias**; ele a pega pelos braços como se fizesse levantamento de peso com ela, e o faz no ritmo da música. A cada subida dela, ele a beija. Simbolizando a mulher como um prémio.

A personagem de **Nazareth Panadero** entra com balde e uma cadeira. Está de sapatos vermelhos. Ela está a lavar roupa dentro do balde; entra um bailarino a representar o “marido”, o bailarino **Fernando Sueles**, chega por trás dela e representa uma relação sexual; ela faz expressão de: “me deixa em paz lavando a roupa, tenho mais o que fazer”. Ele repete essa cena algumas vezes.

Agora casais, bailarinos sentados em cadeiras e bailarinas no chão como se fossem cãesinhos domesticados. Elas se dirigem a eles engatinhando, eles de terno sentados fazem festinhas e as afagam quando elas se aproximam deles.

Um solo de uma bailarina, fazendo movimentos de braços que lembram sempre um querer pegar algo e alguma coisa a atrapalhar; usa também as mãos para o alto como se estivessem atadas. As quatro cenas relatadas acima nos mostram um misto do comportamento de dois *orixás*: *Oxum* e *Obá*. Sendo obediente ao homem, como *Oxum* foi à *Xangô* e submetida a maus tractos como *Obá*, depois de ser expulsa da relação que tinha com *Xangô*.

A bailarina pequenina, Sílvia Farias, a usar uma camisa de noite, música oriental e movimentação sensual, ainda que com uma certa ingenuidade. Bruscamente faz uns movimentos fortes e sinuosos; agora sem música ela chega ao chão em posição fetal. Em outra cena uma mulher de saia ampla a cantar ao microfone, como se estivesse a parir, saem de dentro de sua saia oito homens e duas mulheres. Ela fala:

Bailarina da saia ampla: “a minha vovó teve dez filhos”.

Nanã é considerada avó nos terreiros de Candomblé. Foi dela que, simbolicamente, nasceram todos os outros *orixás*. Ela tem seus próprios filhos; *Oxumaré* e *Omolú*. Esta cena e anterior, nos remetem ao mesmo *orixá Nanã*, como se pudéssemos editar a peça e colar as cenas feitas em momentos diferentes.

O solo do bailarino **Rainer Behr** tem uma forte movimentação, sempre a se jogar; a música é um rock mais leve com bastante bateria. Ele faz muitos giros e um auto flagelo. Ele mostra golpes fortes, vigorosos e precisos; como se cortasse algo em várias direcções. Este personagem é uma mistura de *orixás* feminino e masculino. *Iansã* quando se movimenta vigorosamente e com força e precisão; giros e auto flagelos como *Obá* que cortou a própria orelha tal como descrito no mito; e a apontar direcções como *Oxossi* em suas andanças e caças nas matas.

Entram dois bailarinos, um mais alto, Andrey Berezin e um menor, o Rainer Behr, rodopiam e se largam; o menor pega a mesa e rodopia com a mesa nas mãos. Depois lança a mesa. Entra uma bailarina e ele a pega pelas mãos e rodopiam. Vários casais a fazer o mesmo; eles trocam de parceiras, na hora em que estão a rodar com elas, no movimento eles fazem a troca. A bailarina pequenina, Sílvia Farias, fica tonta quando a largam. Bausch tem como característica fazer em suas peças sempre alguma cena de rodopios, são giros que têm um tom de transe. De querer transcender, elevar. Como numa busca constante de comunicação com algo maior; uma leveza de “alma”, uma ligação com o sagrado.

Em outra cena, entra um casal a beber vinho, brindar, jogar os copos ao chão, a rirem. Ele, o bailarino Fernando Suels, a carrega ao colo, bêbados caem no chão, ela diz:

Personagem de Nazareth Panadero: “Stop, pare com isso, sou tão gorda para ti.”

Ela começa a dizer um texto bastante estranho sem nexos e depois repete que é gorda demais para ele. Ela tira os saltos para dançar, dançam. Sob o efeito da bebida soluçam e se movimentam muito; parecem ter começado a “receber um santo”. A pessoa que “recebe um santo” está em transe, fora de si. Fazem acções que não são normais no seu dia-a-dia; tais como dançar, beber, fumar e comer em demasia.

No término da primeira parte da peça houve um momento no qual a água brotava do chão e jorrava do tecto ao mesmo tempo. Na segunda parte da peça, o palco ainda tinha água e a bailarina Sílvia Faria entra e dança ao redor da água. Ela está de camisa de noite azul, braço sinuoso, movimentação forte e marcada, mãos que parecem desenhar no ar. Mais um *orixá* feminino Oxum.

Uma projecção de água ao fundo com várias mesas e cadeiras, os bailarinos ficam a girar estes móveis. Parece uma feira montada, um bailarino tira fotos, tapetes estão expostos, lenços, roupas, muitas pessoas a ver a feira e a falar; bailarina sentada a vender.


Nova cena, bailarinos entram de mãos dadas e vão fazendo uma fileira, grande que atravessa o palco. O mesmo acontece com a fileira de bailarinas, que é menor e mais discreta. Na mesma cena uma cortina transparente pendurada no centro do palco e uma bailarina a preparar uma


comida no chão. Bandejas com comidas e bebidas, uma grande confraternização que está para acontecer. Tradicionalmente oriental, sendo um mundo comandado pelo homem, sabemos, implicitamente na cena que quem exerce esse poder é a mulher, o que é nítido em toda a peça.

Na análise interpretada e comparativa deste trabalho de Bausch não foi identificado o elemento fogo, possuindo assim apenas os elementos: água, ar e terra. Os *orixás* dominantes, novamente, são do universo feminino; *Oxum* e *Obá* e o único a representar o masculino é *Oxossi*.

| Obra | Elemento(s) | <i>Orixá(s)</i> Existente(s) | <i>Orixá(s)</i> Dominante(s) |
|-------|--------------|---|------------------------------|
| Nefés | Água e terra | <i>Oxum, Obá, Oxossi, Yemanjá, Nanã, Omolu, Xangô e Oxumaré</i> | <i>Oxum, Obá e Oxossi</i> |


As obras analisadas, interpretadas e comparadas deste estudo possuem em comum os elementos água e terra, apenas uma obra é de um *orixá* de elemento fogo, *Exu*, obra *Wälzer*. A primeira obra analisada, *Café Müller*, tem elemento água e *orixá* dominante *Obá*. Na obra *1980* temos o elemento água, os *Ibejis* como dominante. Em o Lamento da Imperatriz temos o elemento metá metá, ou seja, água e terra, com o *orixá* dominante *Oxumaré*. Em *Masurca Fogo* temos o elemento água e o *orixá* dominante *Oxum*. Em *Água* acontece uma combinação de *orixás* femininos e um masculino, *Yemanjá*, *Oxum* e *Oxossi*; sendo os femininos de elemento água e o masculino de elemento terra. E na última obra analisada, *Nefés* temos outra combinação de *orixás*, femininos e masculinos, *Oxum*, *Obá* e *Oxossi*; sendo os femininos de elemento água e o masculino de elemento terra. Com isso podemos cruzar resultados e interpretar que os elementos dominantes em todas as obras são água e terra, tendo traços femininos e masculinos bem fortes e confirmamos que a coreógrafa trabalha, em quase todas as suas peças, a temática do feminino e do masculino e suas relações: amorosas, de poder e submissão, dentre diversas linhas trabalhadas nessa temática.


| Obras | Elemento(s) | Orixá(s) Dominante(s) | Orixás Presentes | Figura(s) do(s) Orixá(s) | Temas Abordados | Exemplos de Cenas Analisadas | Datas, DVD, Vhs |
|------------------------|-------------|--------------------------|---|--|---|--|---|
| Café Müller | Água | <i>Oxum e Obá</i> | <i>Oxum, Obá, Iansã, Yemanjá, Ogum, Xangô e Exu</i> |  OXUM OBÁ | <p>Força feminina, submissão, apoio patriarcal, relacionamento homem mulher.</p> <p>Solidão, esperança, ciclos.</p> | <p>Cena 1: O afastar de cadeiras que o bailarino Sasportes faz, representa <i>Ogum</i>.</p> <p>Cena 2: A mulher forte representada por Nazareth, representando <i>Iansã</i>.</p> | <p>Vhs em 2001, DVD 2007 e 2008, 09/05708 Teatro São Luiz em Lisboa</p> |

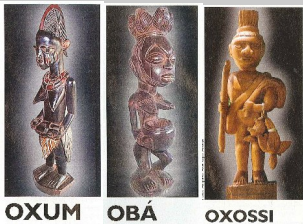
| | | | | | | | |
|-------------|------|---------------|---|---|---|---|--------------------|
| | | | | | | | |
| 1980 | Água | <i>Ibejis</i> | <i>Ibejis,</i> <i>Oxalá,</i> <i>Logunedé,</i> <i>Omolu e</i> <i>Oxumaré</i> |  | Infância, medos, alegrias, tristezas, solidão, união, celebração. | Cena 1: Momento de transe, bailarina que é girada e largada cambaleante. Cena 2: A cena de despedida de um bailarino, a forma feita pelo personagem é igual a uma saudação a um <i>orixá</i> . | DVD em 2007 e 2008 |

| | | | | | | | |
|----------------------|-------------|-------------------|--|---|--|---|---------------------------|
| <p>Wälzer</p> | <p>Fogo</p> | <p><i>Exu</i></p> | <p><i>Exu, Yemanjá, Oxum, Nanã e Oxumaré</i></p> | <div data-bbox="1102 635 1232 917" data-label="Image"> </div> | <p>Os ciclos da vida, a feminilidade, o relacionamento homem mulher, a criação e a gestação.</p> | <p>Cena 1: Os vários momentos de ciclos e círculos da peça representando a importância dos mesmos nos ritos e danças do Candomblé. Cena 2: Bailarina grávida com o desenho de um feto na barriga, representa <i>orixá Nanã</i>.</p> | <p>DVD em 2007 e 2008</p> |
|----------------------|-------------|-------------------|--|---|--|---|---------------------------|

| | | | | | | | |
|---|-------------------------------------|-----------------------|---|---|---|---|-----------------------------------|
| <p>Lamento da Imperatriz</p> | <p>Água e terra (metá metá)</p> | <p><i>Oxumaré</i></p> | <p><i>Oxumaré, Oxum, Nanã e Yemanjá</i></p> |  | <p>Aborda criação e origem do ser humano através da lama.</p> | <p>Cena 1: A lama e terra nos remete a <i>Nanã</i>. Cena 2: Mulher a dançar e apontar para o céu e a terra, representando a dança de <i>Oxumaré</i>. Cena 3: Uma bailarina com movimentos fortes a corta o ar, sobre chuva e ventos, representa <i>lansã</i>.</p> | <p>DVD em 2007 e 2008</p> |
|---|-------------------------------------|-----------------------|---|---|---|---|-----------------------------------|

| | | | | | | | |
|-------------------------------|------|-------------|--|---|---|---|---------------------------|
| Masurca Fogo | Água | <i>Oxum</i> | <i>Oxum,</i> <i>Exu, Obá,</i> <i>Oxumaré,</i> <i>Iansã e</i> <i>Nanã</i> |  | Mistura de culturas de uma população, feminilidade, relação homem mulher. | <p>Cena 1:</p> <p>Feminilidade através das personagens a representar <i>orixás</i> femininos. Cena 2: Uma bailarina a pegar uma maçã com a boca, submissão do <i>orixá Obá</i>.</p> | 08/05/08 CCB em Lisboa |
|-------------------------------|------|-------------|--|---|---|---|---------------------------|

| | | | | | | | |
|-------------|--------------|---------------------------------------|--|--|--|--|-----------------------|
| Água | Água e terra | <i>Oxum, Yemanjá e Oxossi</i> | <i>Oxum, Yemanjá, Oxossi, Obá, Ossain, Nanã, Oxalá, Iansã, Ogum, Xangô e Exu</i> |  OXUM | Mostra a grandiosidade física e emocional de uma região e povo, e ainda o feminino é muito forte nesta peça. | <p>Cena1: projecção de imagens de água e movimentações sinuosas de bailarinos. Cena 2: projecção de imagens de matas e florestas. Cena 3: texto citado pela bailarina Ruth Amarante.</p> | 06/09/01 São Paulo |
|-------------|--------------|---------------------------------------|--|--|--|--|-----------------------|

| | | | | | | | |
|--------------|--------------|---------------------------|--|---|--|---|------------------------------------|
| Nefés | Água e terra | <i>Oxum, Obá e Oxossi</i> | <i>Oxum, Obá, Oxossi, Yemanjá, Omolu, Nanã, Xangô, Oxumaré</i> |  | <p>Submissão, relacionamento homem mulher.</p> | <p>Cena 1: bailarina com balde e cadeira, simulação de relação sexual. Cena 2: da saia de uma bailarina saem oito bailarinos.</p> | <p>03/05/08 CCB Lisboa</p> |
|--------------|--------------|---------------------------|--|---|--|---|------------------------------------|

Do terreiro e do palco, para o papel

Nossas análises foram interpretadas através da visão do Candomblé. A escolha dos universos pesquisados foram não só por interesse pessoal da pesquisadora, mas também pelo facto da coreógrafa ter um dia visitado o Brasil, especificamente a cidade de Salvador da Bahia, e ter conhecido dois terreiros de Candomblé, o que teve uma influência significativa em algumas obras da autora. Após este episódio marcante para uma baiana e pesquisadora da cultura do Candomblé, veio a inspiração de tentar unir dois dos universos que mais admira. Podendo com isto, digo na Bahia e quiçá no Brasil, tornar a arte da dança contemporânea de Pina Bausch mais popular e compreensível para um maior número de pessoas, não só o público elitista. Esta ideia surgiu porque no entender da autora, que já admirava o trabalho da coreógrafa, e percebia uma certa contenção de emoção, movimentos e gestos em suas obras, e após visitas ao Brasil e a perceptível mudança nos humores, na movimentação, atitude dos bailarinos, músicas e texturas, foram vistas e sentidas imediatamente. Por tudo isso passamos dar mais atenção na influência da cultura afro-brasileira nas obras da coreógrafa. Inconscientemente, ou não, modificações foram notadas. A movimentação e os gestos tornaram-se cada vez mais amplos, os solos ganharam mais destaques deixando os bailarinos mais expostos ao mostrar suas emoções, tornando o trabalho de Bausch mais próximo dos sentimentos do público.

Durante todo o trabalho de selecção do material para pesquisa da dissertação, começamos as análises das obras da coreógrafa em vídeo, em dvds, e ainda dos escritos da pesquisadora dos dias em que foram assistidas as peças. A análise e interpretação puderam ser feitas baseadas no que foi assistido e lido sobre a obra juntamente com livros e a pesquisa feita sobre a

cultura do Candomblé. Não nos foi possível ter acesso a um acervo de imagens de boa qualidade, nem tampouco possibilidades de assistir ao vivo a todas as obras pesquisadas. É importante ter a vivência da obra ao vivo, é diferente assistir apenas a um vídeo, isso limita a nossa interpretação e análise comparativa. Isso dificultou a nossa pesquisa e ficamos impossibilitadas de irmos mais longe. Ainda assim pudemos seleccionar as cenas de cada obra e interpretar a partir da visão do Candomblé: como exemplo, temos um bailarino, feminino ou masculino, que utilize muito os braços, e sua qualidade de movimento lembre as ondas do mar, comparamo-lo então aos de *Orixás* femininos como, *Oxum*, *Obá* e *Yemanjá*, por serem *Orixás* das águas dos rios e dos mares, respectivamente. Cada *Orixá* possui características de humor, ritmo, dança e saudação específicas que podemos identificá-las na movimentação dos bailarinos das obras de Bausch, ou ainda, a textura que a coreógrafa mostra em seu trabalho mais voltada para um *Orixá* ou outro. Em *Masurca Fogo*, apenas pelo título poderíamos até identificá-lo como uma peça de elemento fogo e ser mais voltada para o *Orixá* feminino *Iansã*, mas durante a peça a movimentação é toda mais voltada para *Orixás* de elemento água; e ao fim da análise chegamos a conclusão que o *Orixá* predominante foi *Oxum*, pois em sua totalidade de movimentos a predominância foi na sinuosidade e ondulações corporais desse *Orixá*. O mesmo poderia ter acontecido em *Água*, mas não. A predominância foi sobre três *Orixás*, dois femininos de águas doces e salgadas, *Oxum* e *Yemanjá*, respectivamente, e o *Orixá* masculino *Oxossi*. A peça dá ênfase não só às águas, mas também às matas, tendo *Oxossi* como seu protector. Então, partindo da história do mito dos *Orixás* do Candomblé é

possível interpretar os trabalhos da coreógrafa, possibilitando assim, termos outra referência na leitura de suas obras.

Estas descrições analisadas e reinterpretadas pela autora evidenciam as modificações sutis e gradativas mas capazes de serem percebidas a partir do ano de 1982, quando Bausch visitou o Brasil pela primeira vez e passou a utilizar músicas, como sambas e marchinhas carnavalescas nas bandas sonoras de seus trabalhos. A sua visita aos terreiros de Candomblé da Bahia para sua pesquisa da obra *Água*, foi o ponto de partida para que a pesquisadora enxergasse o entrecruzamento dos universos estudados. Uma nova atmosfera foi sentida em suas obras, uma textura mais alegre daí em diante. Notou-se também, as mudanças, em cenários e figurinos. Em *Wälzer*, *Masurca*, *Fogo*, *Água* e *Nefés*; tudo parece mais “vivo”, mais colorido.

Esta maneira de ler a obra de Bausch pode ser melhor percebida por uma região do Brasil, a Bahia, mas pode ou poderá ser percebida também pelos admiradores de Bausch no mundo inteiro. Pois os mais interessados e curiosos poderão perceber e pesquisar a obra de Bausch e notar a influência desse contacto com a cultura baiana e a afro-brasileira (Candomblé) em seus trabalhos. Os universos estudados terão maior aproximação através do novo olhar do público já existente.

Obras Referenciadas

- Agabiti e Fernandez, A. (1995). Radicalismo leva Pina Bausch a beco sem saída. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Albernaz, L. (2000). Pina Bausch por Márcio Meirles. Salvador: A Tarde online Caderno 2.
- Anselmo, R. (1994). As tentações de Bausch. Lisboa: Expresso.
- B, A. L. (1997). Requiem abre ano no Municipal. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Bacelar, J. (2001). *A Hierarquia das Raças: Negros e Brancos em Salvador*. Rio de Janeiro: Palla.
- Barros, J. F. P. e Napoleão, E. (2007). *Ewé Òrìsá: uso litúrgico e terapêutico dos vegetais nas casas de Candomblé Jêje – Nagô*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Beniste, J. (2006). Òrun Àiyé o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a Terra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bentivoglio, L. (1994). O teatro de Pina Bausch. Lisboa: Acarte Fundação Calouste Gulbenkian.
- Borgato, M. (2000). A dança-teatro de Pina Bausch. São Paulo: O Estado de São Paulo.
- Bruno, G. (2007). Magias. Lisboa: Expresso.
- Campos, V. F. A. (2003). Mãe Stella de Oxossi – perfil de uma liderança religiosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Canton, K. (1988). Pina Bausch, para amar ou odiar. São Paulo: Jornal da Tarde.
- Canton, K. (1994). E o príncipe dançou... o conto de fadas, da tradição

oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática.

- Capone, S. (2004). A busca da África no Candomblé – tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Palla.
- Celestino, H. (1994). França aplaude tortura dançada de Pina Busch. Rio de Janeiro: O Globo.
- Côrtes, G. P. (2000). Dança Brasil! Festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura.
- Cypriano, F. (1998). Pina Bausch estreia coreografia na Alemanha. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Cypriano, F. (1998). Tanztheater vai comemorar 25 anos em Outubro. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Cypriano, F. (1998). Participação de Regina Advento é segura e definitiva. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Cypriano, F. (1998). Expressionismo alemão inspira dramaturgia dos gestos. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Cypriano, F. (1998). Goethe promove mostra de vídeos de Pina Bausch. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Cypriano, F. (1998). Pina Bausch hipnotiza na percepção mágica dos corpos. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Cypriano, F. (2005). Pina Bausch. São Paulo: Cosac Naify.
- Dias, L. (1980) Subjectivismo e linguagem teatral, a fórmula da dança de Pina Bausch e Arte e cultura com sabedoria e dignidade. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Dunder, K. (2000). Pina Bausch traz seu Masurca Fogo ao Brasil; e A cólera elegante sobe ao palco. São Paulo: O Estado de S. Paulo.

- Dunder, K. (2001). Pina Bausch encena coreografia inspirada no Brasil. São Paulo: O Estado de São Paulo.
- Duran, C. (1995). Teatro-dança de Pina Bausch faz 20 anos. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Fernandes, C. (2000). Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação. São Paulo: Hucitec.
- Ferreira, A. (1997). Tina Bausch chega para mostrar seu teatro-dança. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Ferreira, A. (1997). Pina Bausch faz mistério sobre seu trabalho. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Ferreira, S. N. (1984). Teatro dançado de Pina Bausch: sexualidade, tristeza, desespero. Rio de Janeiro: O Globo.
- Filho, A. G. (1990). Pina Bausch faz Municipal virar a montanha dos gritos desesperados. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Filho, A. G. (1990). Pina Bausch expõe ser humano através do insólito e da repetição. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Filho, A. G. (1990). Pina Bausch refaz código teatral na montanha. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Fonseca, V. (1989). Emoções de Pina Bausch e Hoghe. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Forganés, R. (1987). Bausch põe arte bruta em movimento. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Fucuta, B. (1990). Em Busca de uma alquimia de gesto. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Fucuta, B. (1990). O silêncio estimulante de Pina Bausch. São Paulo: O

Estado de S. Paulo.

- Galhós, C. (2005). A fórmula Pina Bausch – O beijo novamente interrompido. Lisboa: Expresso.
- Galhós, C. (2005). O esquecimento essencial – A vida toda no olhar de Pina Bausch. Lisboa: Expresso.
- Galhós, C. (2005). Exercícios do olhar. Lisboa: Expresso.
- Galhós, C. (2007). História de amor. Lisboa: Expresso.
- Gil, J. (1997). Metamorfoses do corpo, 2ª edição Dezembro. São Paulo: Relógio D'água.
- Guzik, A. (1990). São Paulo entra na dança. São Paulo: Jornal da Tarde.
- Guzik, A. (1990). A maga Bausch chega ao sublime, via grotesco. São Paulo: Jornal da Tarde.
- Guzik, A. (1994). Pina Bausch, 20 anos entre risos e tragédias. São Paulo: Jornal da Tarde.
- Kalil, E. (1996). Montagem preserva música e dramaticidade. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Katz, H. (1980). O desespero e o amor de Pina Bausch de Wuppertal. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Katz, H. (1980). O desespero e o amor de Pina Bausch de Wuppertal. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Katz, H. (1980). O corpo transformado na dança de Wuppertal. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Katz, H. (1990). Artesã da síntese exacta. São Paulo: O Estado de S. Paulo.

- Katz, H. (1990). Pina Bausch, um bisturi na emoção. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Katz, H. (1996). Rio terá Pina Bausch de volta em Agosto, e Versão da ópera estreou em 1974. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Katz, H. (1997). Pina Bausch traz seu teatro-dança ao País. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Katz, H. (1997). Pina Bausch estreia Cravos hoje o Rio. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Katz, H. (1997). Pina Bausch decifra nuances do movimento; Um compromisso com os gestos; Relação entre vida e palco conduz Cravos; e No corpo de um bailarino a trajectória da coreógrafa. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Katz, H. (1998). Sua dança é um modo de pensar o mundo. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Katz, H. (2000). Pina Bausch está de volta para pesquisar dança antropológica. São Paulo: O Estado de São Paulo.
- Katz, H. (2000). Pina Bausch coreografa seu conceito de cidade. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- Katz, H. (2001). Pina Bausch estreia na Alemanha criação inspirada no Brasil. São Paulo: O Estado de São Paulo.
- L, J. (1989). Os anos de Pina Bausch. Lisboa: Expresso.
- Langendonck, R. (1998). A Sagração da Primavera: dança e génese. São Paulo: Edição do autor.
- Lascio, Eduardo. (2000). Candomblé – Um caminho para o conhecimento. São Paulo: Cristális Editora.

- Lenira, R. (2006). Para crianças e adultos. Porto Alegre: Zero Hora, Segundo Caderno.
- Lenira, R. (2006). Quero me emocionar com o público. Porto Alegre: Zero Hora, Segundo Caderno.
- Lopez, N. (1997). Hermética, eu? Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Lopez, N. (1997). Uma obra-prima da coreografia. Ro de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Lopez, N. (1997). Pina Bausch na batida do berimbau. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Macksen, L. (1990). Um sentimento de teatro. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Macksen, L. (1990). *O Pranto da Imperatriz*. Pina rende bem mais no teatro. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Maria, C. (1990). Um espetáculo que espanta. Um roteiro para se entender Pina Bausch e sua apresentação no Teatro. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Martins, M. (1990). Cresce papel do teatro na dança de Pina Bausch. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Martins, S (1998). A dança no Candomblé. Repertório Teatro Dança, nº1. Salvador: PPGAC/UFBA.
- Martins, S. (2001). O Gestual das Abas Yemanjá. Repertório, vol. 5. Salvador: PPGAC/UFBA.
- Mattos, R. A. (2007). História e cultura afro-brasileira. São Paulo: Contexto.

- Mendonça, C. X. (1980). Só um dia para ver o bale de Pina Bausch. São Paulo: Jornal da Tarde.
- Menezes, B. (1994). O Africanismo em Batuque. Porto Alegre: Falangola Editora.
- Menezes, B. (1997). Cravos no Municipal - Pina Bausch mostra um novo espetáculo. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Monteiro, P. F. (2000). A força da idade. Lisboa: Expresso.
- Moreira, D. A. (2002). O Método Fenomenológico na Pesquisa. São Paulo: Pioneira Thompson.
- Müller, H. (2003). Sangue na Sapatilha ou Enigma da Liberdade in O espanto do teatro. São Paulo: Perspectiva.
- Oliveira, A. J. M. (2008). Devoção negra: Santos pretos e catequese no Brasil colonial. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ.
- Oliveira, N. N. (2007). *Ago, Alafiju, Odara*, Salvador! Bahia. Salvador: Fundação Pedro Calmon/Literatura Negra.
- Omdire, F. A. (2004). ABC da língua, cultura e civilização iorubanas. Salvador: EDUFBA.
- Osborne, C. (1989). The Innovations and Influence of Rudolf Laban on the Development of Dance in Higher Education During the Weimar Period (1917-1933). Londres Laban Centre: Working Papers.
- P, A. F. (1990). Os brasileiros da trupe de Pina. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Palomino, E. (1989). Dramaturgo de Pina Bausch lança livro sobre a coreógrafa no Brasil. São Paulo: Folha de São Paulo.
- Pavis, P. (1996). The intellectual performance reader. London: Routledge.

- Pavis, P. (2003). A análise dos espetáculos. São Paulo: Perspectiva.
- Pavlova, A. (1997). Pina Bausch no olho do furacão. Rio de Janeiro: O Globo.
- Pavlova, A. (1997). A alma revolta da cena total, e Cravos é inspirado na infância dos bailarinos. Rio de Janeiro: O Globo.
- Pavlova, A. (1997). Pina Bausch diz no Rio que Ifigênia é singular por se basear em outro autor. Rio de Janeiro: O Globo.
- Peres, C. (1994). Espaço para Bausch e Desejos Mutilados. Lisboa: Expresso.
- Peres, C. (1994). Encontros à parte. Lisboa: Expresso.
- Peres, C. (2003). Um país imenso. Lisboa: Expresso.
- Peres, C. (2003). A natureza do que é infinito. Lisboa: Expresso.
- Petrovich e Machado, V. (2004). *Irê Ayó* – Mitos Afro-brasileiros. Salvador: Edufba.
- Plaza, J. (2001). Arte e Interactividade: autor-obra-recepção. Brasília: Universidade de Brasília.
- Portinari, M. (1980). Teatro de Dança de Wuppertal – Coreografias audaciosas para uma companhia sem estrelismo. Rio de Janeiro: O Globo.
- Prandi, R. (2001). Mitologia dos Orixás. São Paulo: Companhia das letras.
- Ribeiro, A. P. (1989). Guia para ver Pina Bausch. Lisboa: Expresso.
- Ribeiro, A. P. (1991). Pina Bausch: Madrid, Madrid. Lisboa: Expresso.
- Ribeiro, A. P. (1994). Dança Temporariamente Contemporânea. São Paulo: Vega Passagens.

- Rodrigues, A. (1990). Pina, um furacão na história da dança contemporânea. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Rodrigues, A. (1990). Emoções dos gestos, Pina Bausch provoca, na sua estreia em São Paulo, reacções de espanto. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Rodrigues, G. (1997). Bailarino-Pesquisador-Intérprete, Processo de Formação. Rio de Janeiro: Funarte.
- Rubin, N. (1997). Gestos da condição humana. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Rubin, N. (1997). A tradução visual de Pina Bausch. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Ruether, G. M. (1990). Os gurus de um novo bale de vanguarda. Rio de Janeiro: O Globo.
- Santos, J. F. e Nóbrega, C. Maria Bibiana do Espírito Santo – Mãe Senhora – saudade de memória. Salvador: Corrupio.
- Seabra, L. (2003). A vida a ir em frente. Lisboa: Expresso.
- Servos, N. (2001). A dança optimista do Brasil. São Paulo: O Estado de São Paulo.
- Silva, V. G. (2005). Candomblé e Umbanda, Caminhos da Devoção Brasileira. São Paulo: Solo Negro.
- Stoklos, D. (1990). Beijar seus pés. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- Sullivan, S. (1994). Alemanha celebra teatro-dança de Basuch. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- T, D. (2005). Cravos – Pina Bausch no Teatro São Luís. Lisboa: Expresso.

- Tércio, D. (2007). 180 minutos. Lisboa: Expresso.
- Thorau, H. (1984). Perspectivas do Moderno Teatro Alemão estruturas e funcionamento. São Paulo: Brasiliense.
- Vaccarino, E. (2005). Pina Bausch Falem-me de amor - um colóquio. Lisboa: Fenda.
- Valentini, R. e Gubernatis, R. (1984). Tocar no essencial. Pina Bausch. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- Veloso, M. (1990). Pina Bausch fala sobre seu trabalho São Paulo: Folha de São Paulo.
- Verger, P. F. (1981). Os *Orixás*. Salvador: Corrupio.
- Verger, P. F. (2002). Um homem livre – Jean Pierre Le Boulter. Salvador: Fundação Pierre Verger.
- S/N. (1980). Pina Bausch e seu balé das relações humanas São Paulo: Folha de São Paulo.
- S/N. (1985). Nova coreografia de Pina Bausch, com humor e dor. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- S/N. (1985). Volta inovadora de Pina Bausch. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- S/N. (1989). Bandoneon, revelando o trabalho de Pina Bausch. São Paulo: Jornal da Tarde.
- S/N. (1990). Uma Babel de línguas, mas os corpos se entendem. São Paulo: Jornal da Tarde.
- S/N. (1990). Pina, a frágil papisa da dança alemã. São Paulo: Jornal da Tarde.

- S/N. (1990). Pina Bausch homenageia Goethe. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- S/N. (1990). Pina Bausch contrata bailarina do grupo Corpo. São Paulo: Caderno 2, O Estado de S. Paulo.
- S/N. (1990). Pina Bausch vem ao Brasil. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- S/N. (1991). Última criação de Pina Bausch encanta Paris. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- S/N. (1993). Pina Bausch revê os 20 anos do Tanztheater. São Paulo: Folha de São Paulo.
- S/N. (1997). Pina Bausch chega ao Rio para apresentação! Rio de Janeiro: Jornal do Brasil.
- S/N. (1998). Ruth Amarante descreve seu trabalho na companhia. São Paulo: O Estado de S. Paulo.
- S/N. (1998). Agora e Aqui. Lisboa: Expresso.
- S/N. (1999). Pina Bausch transforma Roma em jardim onírico. São Paulo: O Estado de São Paulo.
- S/N. (2001). O estilo Pina Bausch. Salvador: A Tarde online Caderno 2.
- S/N. (2006). Pina Bausch nas telas. Porto Alegre: Zero Hora, Segundo Caderno.

Anexos

Em nosso anexo, temos imagens feitas por um telemóvel, por isso a baixa qualidade na imagem: fotos da peça *Nefés* apresentada a 3 de Maio de 2008, no CCB em Lisboa, são os bailarinos a agradecer ao fim da peça; temos ainda, as fotos dos bailarinos Dominique Mercy e Nazareth Panadero, ao fim de uma conversa no Jardim de Inverno do Teatro São Luís, em Lisboa, em 7 de Maio de 2008; são do dia 8 de Maio de 2008, da peça *Masurca Fogo*, no CCB em Lisboa, o cenário e os bailarinos ao fim da apresentação; e ainda as fotos no Teatro São Luís, a 9 de Maio de 2008, a peça *Café Müller*, Pina Bausch agradecendo ao fim da apresentação. Temos também imagens feitas no Teatro Camões, em 6 de abril de 2007, fazendo parte do material de pesquisa. Nesta época estava a morar em Lisboa e pude assistir a uma peça de Bausch, *Für Die Kinder von gestern, heute und morgen*. No dia 3 de Abril foi-me possível assistir a uma entrevista com a coreógrafa, mediada pela jornalista, Mónica Guerreiro; as figuras em anexo, são deste mesmo dia, onde um pequeno público pôde ouvir e fazer perguntas. A única peça assistida que não tenho bilhetes guardados é *Água*, assistida em São Paulo em Setembro de 2001, não menos importante, nem lembrada, apenas na época não costumava guardar fichas técnicas. As fotos em palco foram conseguidas em livros e são, também, de obras não estudadas neste trabalho. As únicas peças assistidas apenas por vídeo foram, *1980*, *Wälzer* e *O Lamento da Imperatriz*; são obras mais antigas que a coreógrafa não as encena mais, sendo a última, respectivamente, um filme.

Temos também, imagens da cultura do Candomblé, são as poucas fotos feitas, as que foram possíveis fazer, pois não é permitida a gravação de imagens, no terreiro em questão. Conseguimos em Setembro de 2006, no

terreiro do *Ilê Axé Opô Afonjá*, uma entrevista com a filha de santo de *Xangô* e secretária do terreiro, D. Detinha uma senhora de 75 anos, que nos concedeu uma entrevista em áudio gravada e transcrita. As vozes no áudio são de D. Detinha, e de uma ajudante dela, Lili Tavares, pois era a única que podia entrevistá-la no momento, pois eu estava afônica no dia. Na entrevista D. Detinha relata como funciona a hierarquia da cultura, os afazeres de cada um, bem como responsabilidades de cada posto. Pudemos registrar apenas imagens do lado de fora, de algumas casas de alguns *Orixás* daquele terreiro. As que foram possíveis são: da fonte de *Oxum*; de moradores do terreiro; do barracão, onde são feitos os ritos do culto; temos também adorno de *Oxossi*, arte em madeira, um machado e uma “preta-velha”, ainda bonequinhas *Orixás* artesanais de pano feitas por D. Detinha; de Mãe Stella, *Ialorixá* do terreiro. Temos ainda a casa de *Xangô* e ainda a casa onde Mãe Stella atende as pessoas que vão em busca de conselhos no jogo de búzios, *Ifá*. Outras fotos estão em nosso anexo com suas devidas legendas, a entrevista transcrita, fotocópias de jornais pesquisados (Brasil e Portugal), glossário da língua lorubá, mito da criação lorubá, entre outros.



Foto 1: Bandeira branca típica em terreiros, esta é do terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 2: Filha de *Xangô Aganju*, *acoué*, secretária da casa de *Xangô*, Dona Detinha. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 3: Casa de *Xangô*, casa principal do terreiro, onde Mãe Stella atende a visitas. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 4: Dona Detinha. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 5: Filha de santo a caminho do barracão. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 6: Dona Detinha. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 7: Filha de santo. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 8: Casa de *Exu*. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 9: Casa de Oxossi. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 10: Casa de Yemanjá. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 11: Casa de Oxalá. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 12: Adorno de Oxossi. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 13: Casa de *Xangô*. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 14: Casa de *Oxum* e *Oxossi*. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 15: Casa de *Ossain*. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 16: Crianças, moradores do terreiro. Fotografia: Nei Pinto.



Foto17: Barracão, onde são feitos os festejos e ritos do Candomblé deste terreiro. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 18: Idem foto17. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 19: Casa de *Omolu*. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 20: Fonte de *Oxum*. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 21: Machado de madeira, arte no Candomblé. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 22: Mãe Stella, mãe de santo e *lalerixá* do terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*.
Fotografia: Nei Pinto.



Foto 23 e 24: Dona Detinha a mostrar como se benze uma pessoa. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 25: Gravura em madeira de uma “preta-velha”. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 26: Placa do terreiro. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 27: Casa de Oxum. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 28: Casa de Oxalá. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 29: Casa de Ossain. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 30: Dona Detinha e sua casa. Fotografia: Nei Pinto.



Fotos 31 e 32: Orixás de pano feitos por Dona Detinha. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 33: Casa de *Omolu*. Fotografia: Nei Pinto.

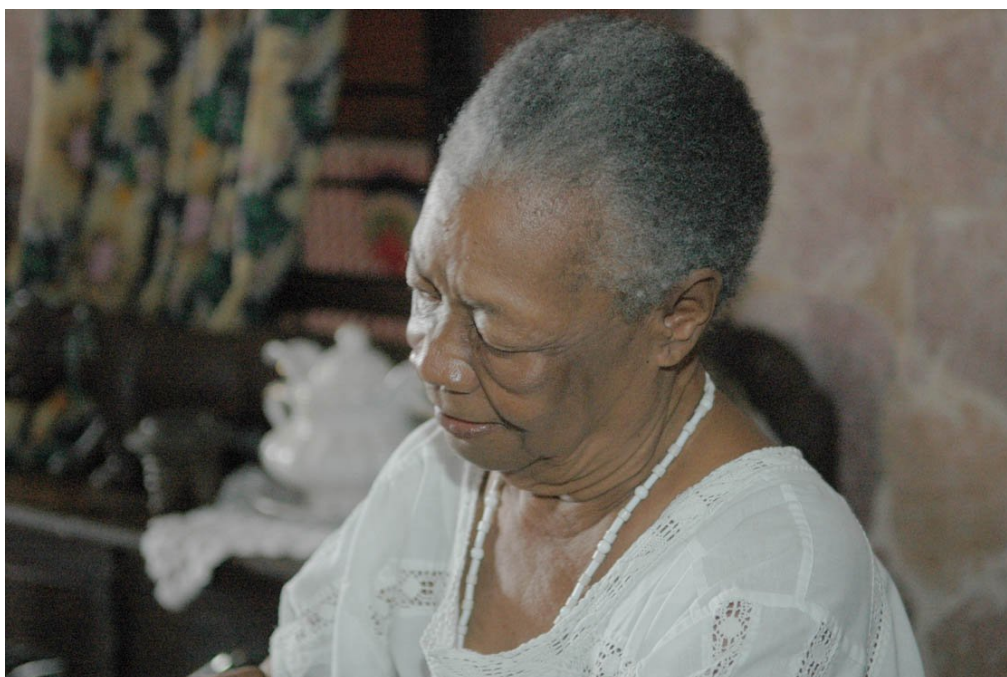


Foto 34: Dona Detinha. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 35: Casa de *Ogun*. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 36: Dona Detinha. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 37: Mais moradores do terreiro. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 38: Mãos de Dona Detinha. Fotografia: Nei Pinto.



Foto 39: Pina Bausch em entrevista no Teatro Camões, em Abril de 2007, Lisboa. Fotografia: Juana Navarro.



Foto 40: Idem foto 39. Fotografia: Juana Navarro.



Foto 41: Idem foto 39. Fotografia: Juana Navarro.



Fotos 42 e 43: Encerramento da entrevista no teatro Camões. Fotografia: Juana Navarro.



Foto 44: Nefés maio de 2008, CCB, Lisboa; foto 45,46: Nazareth Panadero e Dominique Mercy em debate sobre as obras de Pina Bausch, 10 de maio de 2008, Lisboa. Fotografia: Juana Navarro.



Fotos 47,48,49: Cenário de Masurca Fogo, maio de 2008, CCB, Lisboa. Fotografia: Juana Navarro.



Fotos 50, 51: Café Müller, maio de 2008, Lisboa; foto 52: Nefés, bailarinos a agradecer, maio de 2008, CCB, Lisboa. Fotografia: Juana Navarro.



Foto 53: Bale Folclórico da Bahia, trabalho - Dança de Origem. Fotografia: Marisa Viana.



Foto 54: Dança de Oxum, Balé Folclórico da Bahia – Corte de Oxalá. Fotografia: Marisa Viana.



Fotos 55 e 56: *Exu* na obra – Corte de *Oxalá*. Fotografia: Philip Martin.



Foto 57: Obra – Corte de Oxalá. Fotografia: Philip Martin.



Foto 58: Dança de *Iansã*, na obra Corte de Oxalá. Fotografia: Philip Martin.



Foto 59: Obra, Puxada de Rede, pescadores saúdam *Yemanjá* antes da puxada de rede. Fotografia: Marisa Viana.



Foto 60: Café Müller. Meryl Tankard, Malou Airaud e Jan Minarik. Fotografia:
Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.



Foto 61: Café Müller. Pina Bausch e Dominique Mercy. Fotografia: Sílvia Lelli
Masotti. Bentivoglio, 1994.



Foto 62: Café Müller. Meryl Tankard e Malou Airaud. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.



Foto 63: Café Müller. Pina Bausch. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.

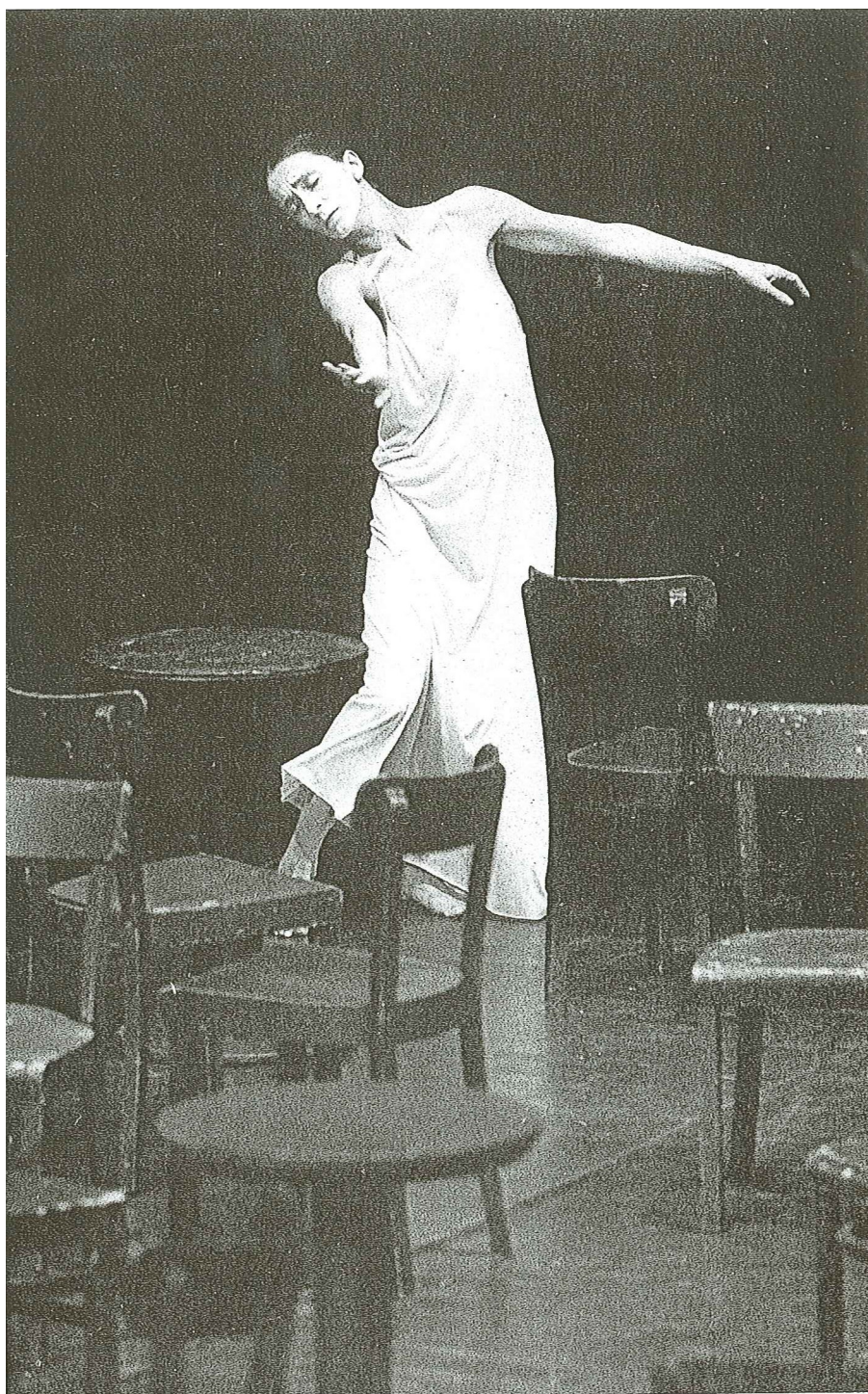


Foto 64: Café Müller. Pina Bausch. Fotografia: Alberto Roveri. Bentivoglio, 1994.



Foto 65: 1980. Mechthild Grossmann. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.



Foto 66: 1980. Anne Martin. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.



Foto 67: 1980. Janusz Subicz e Mechthild Grossmann. Fotografia: Sílvia Lelli

Masotti. Bentivoglio, 1994.



Foto 68: 1980. Lutz Förster, Jan Minarik e Mechthild Grossmann. Fotografia:

Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.

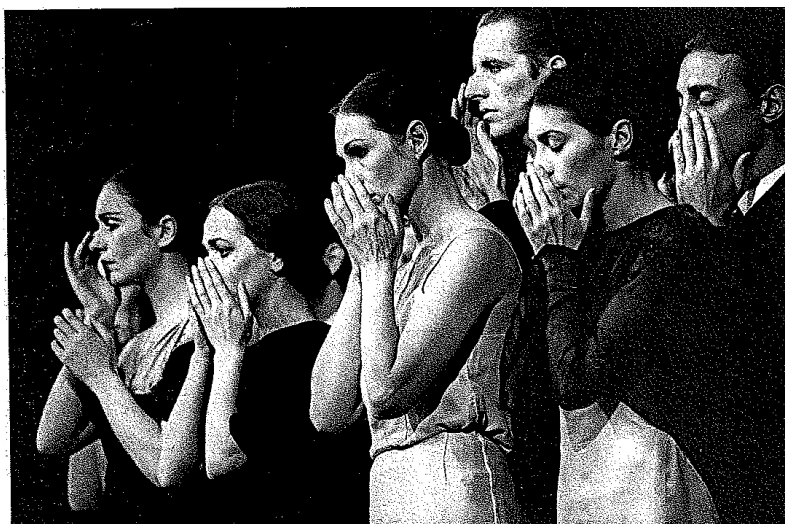


Foto 69: 1980. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.

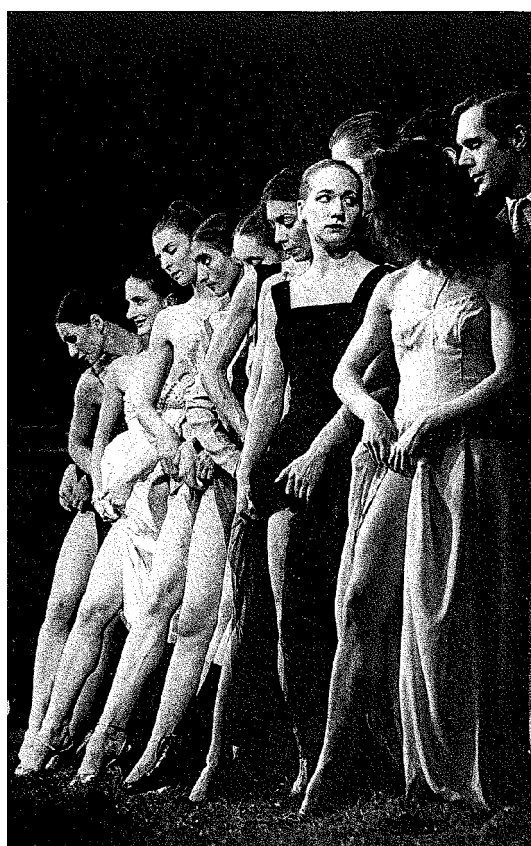


Foto 70: 1980. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.



Foto 71: Wälzer. Da esquerda para a direita: Bénédicte Billiet, Anne Martin, Jacob Andersen, Janusz Subicz e Josephine Ann Endicott. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.



Foto 72: Wälzer. Nazareth Panadero. Fotografia: Walter Vogel. Bentivoglio, 1994.



Foto 73: Wälzer. Dominique Mercy. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio,
1994.



Foto 74: Wälzer. Mechthild Grossmann. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio,
1994.



Foto 75: Wälzer. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.

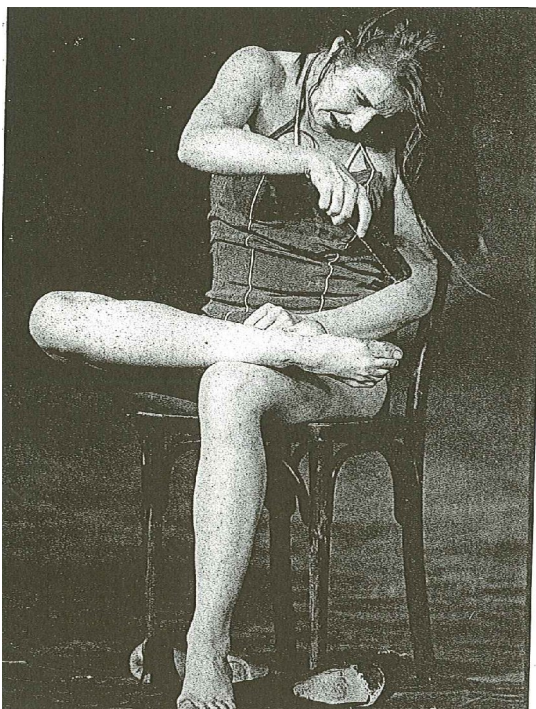


Foto 76: Wälzer. Josephine Ann Endicott. Fotografia: Guy Delahaye.
Bentivoglio, 1994.

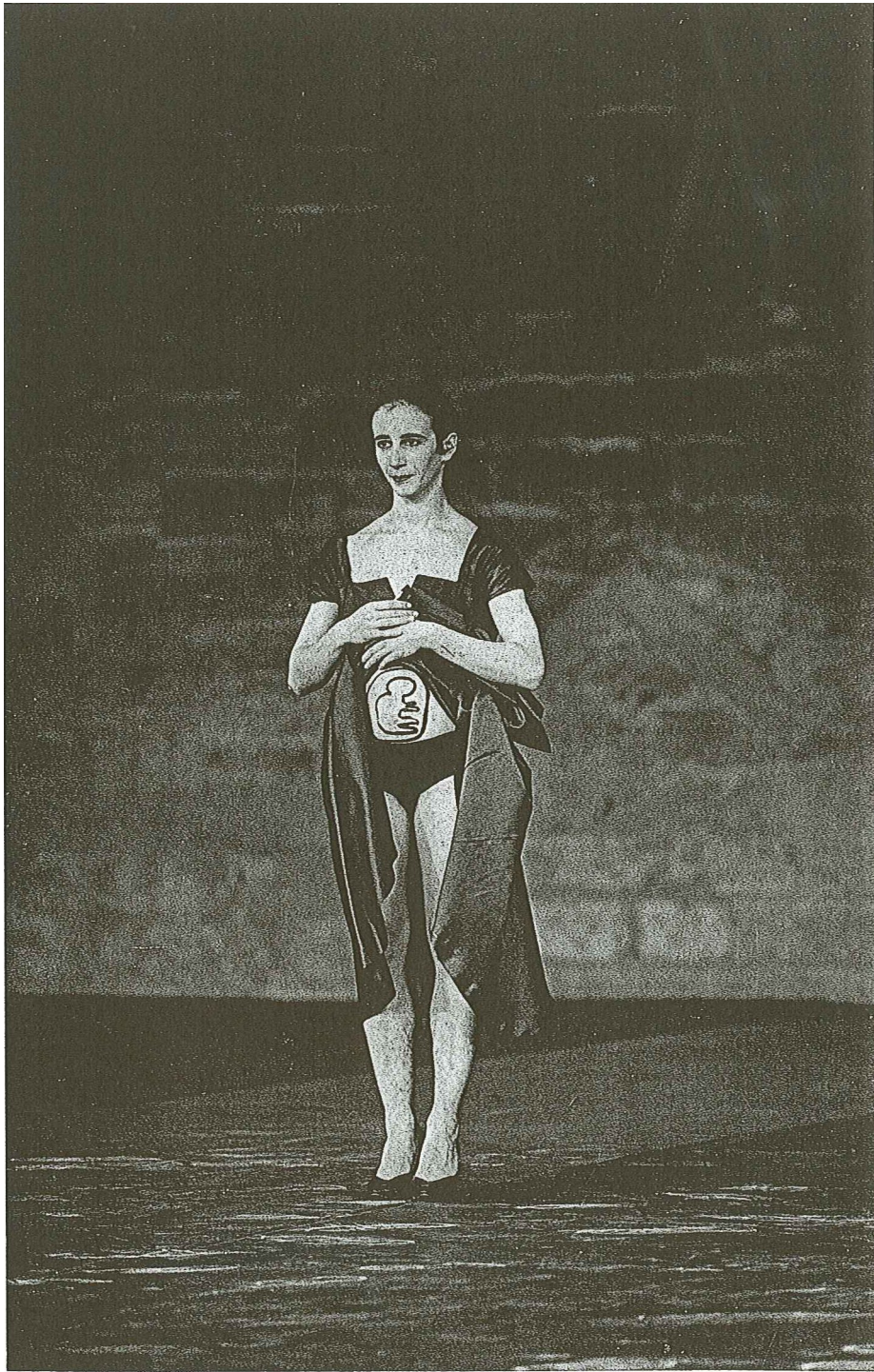


Foto 77: Wälzer. Beatrice Libonati. Fotografia: Guy Delahaye. Bentivoglio, 1994.

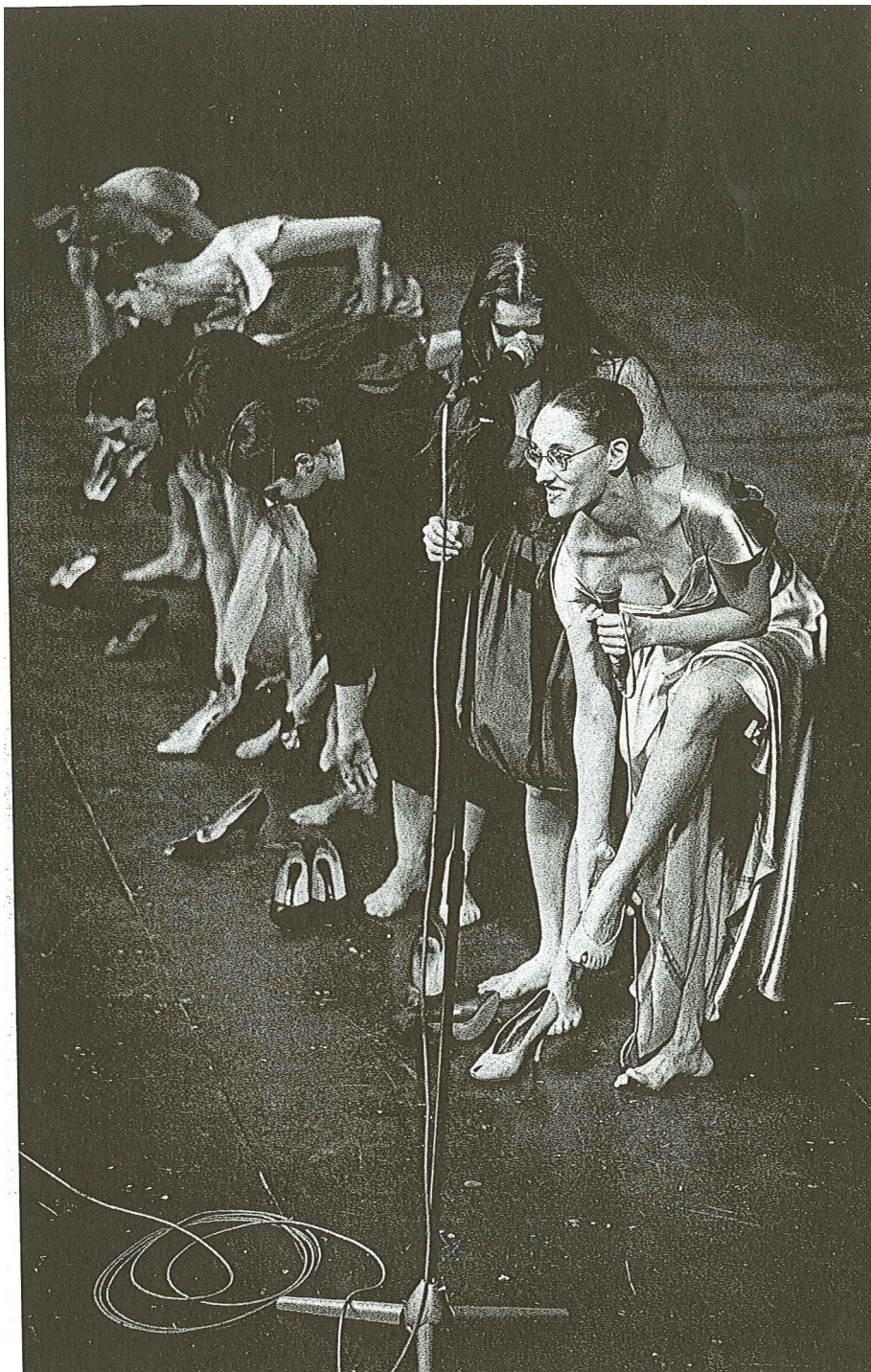


Foto 78: Wälzer. Fotografia: Walter Vogel. Bentivoglio, 1994.



Foto 79: Lamento da Imperatriz. Dominique Mercy. Fotografia: Detlef Erler.

Bentivoglio, 1994.



Foto 80: Lamento da Imperatriz. Mechthild Grossmann. Fotografia: Detlef Erler.

Bentivoglio, 1994.



Foto 81: Lamento da Imperatriz. Mark Sieczkarek. Fotografia: Detlef Erler.

Bentivoglio, 1994.

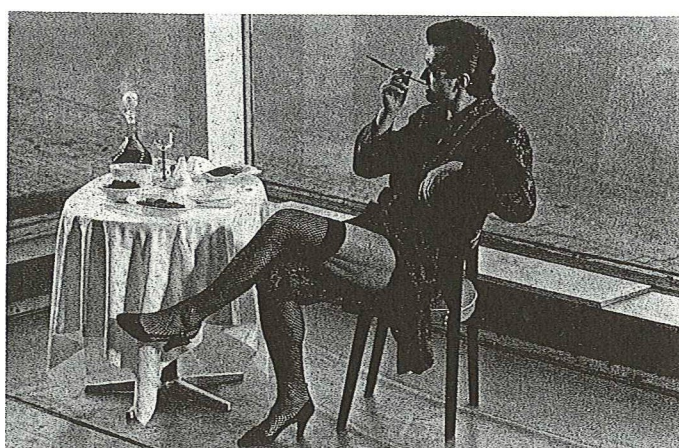


Foto 82: Lamento da Imperatriz. Jan Minarik. Fotografia: Detlef Erler.

Bentivoglio, 1994.

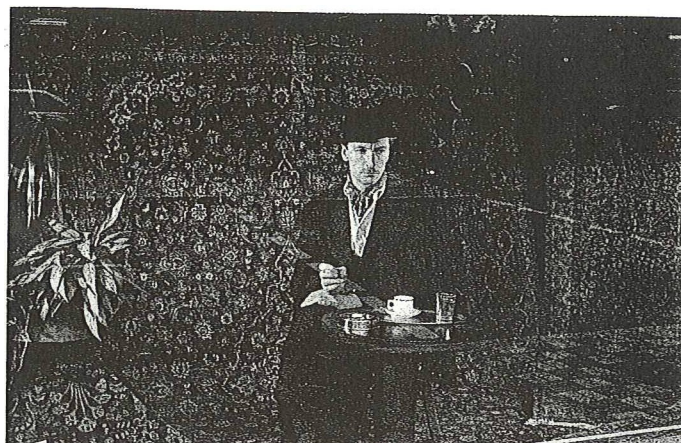


Foto 83: Lamento da Imperatriz. Dominique Mercy. Fotografia: Detlef Erler.

Bentivoglio, 1994.

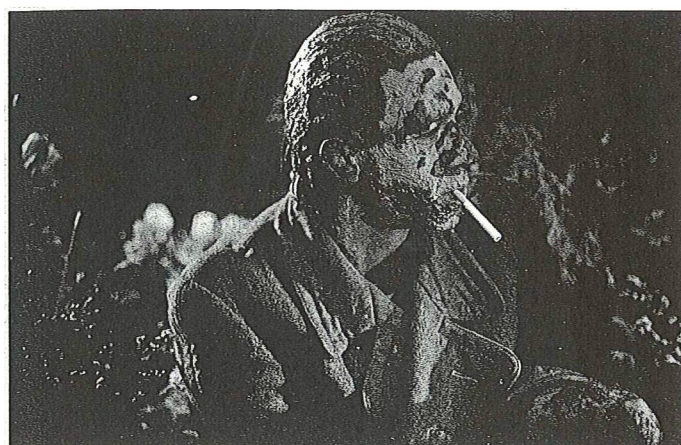


Foto 84: Lamento da Imperatriz. Mark Sieczkarek. Fotografia: Detlef Erler.

Bentivoglio, 1994.



Foto 85: Lamento da Imperatriz. Rolando Brenes-Calvo. Fotografia: Detlef Erler.

Bentivoglio, 1994.



Foto 86: Maurca Fogo. Julie Shanahan. Fotografia: Francesco Carbone.

Imagem do Encarte do Festival Pina Bausch, Lisboa 2008.



Foto 87: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.



Foto 88: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.



Foto 89: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.



Foto 90: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.

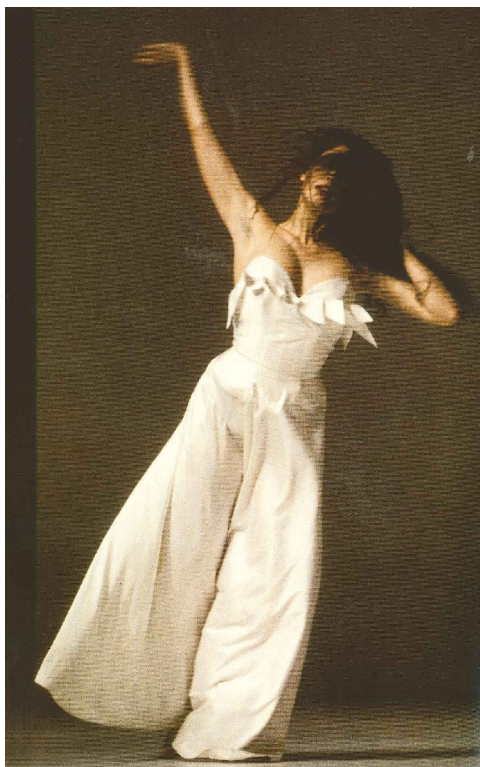


Foto 91: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.

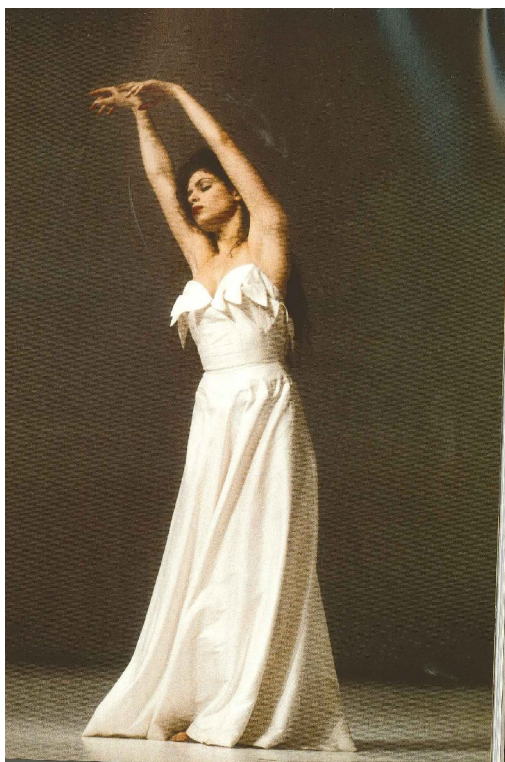


Foto 92: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.



Foto 93: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.



Foto 94: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.



Foto 95: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.

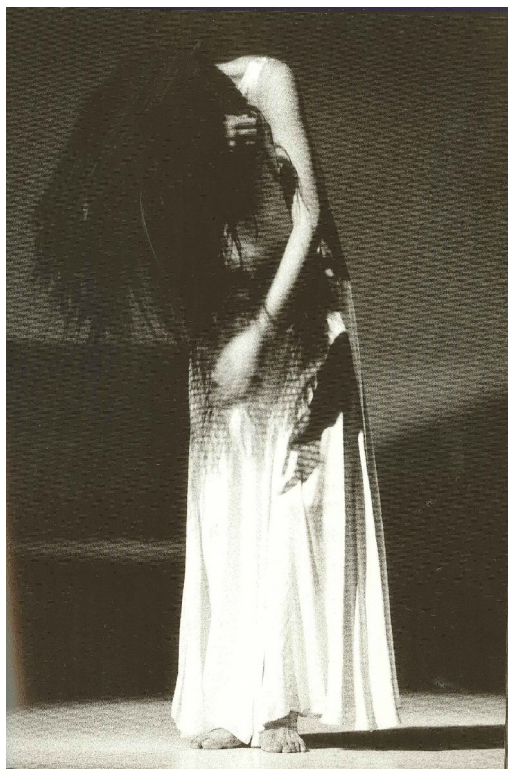


Foto 96: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.

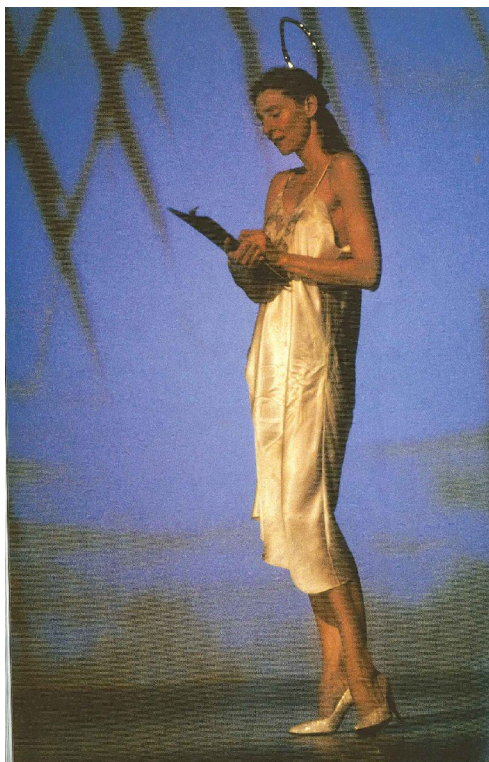


Foto 97: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.



Foto 98: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.



Foto 99: Água. Fotografia: Maarten Vanden Abeele. Cypriano, 2005.

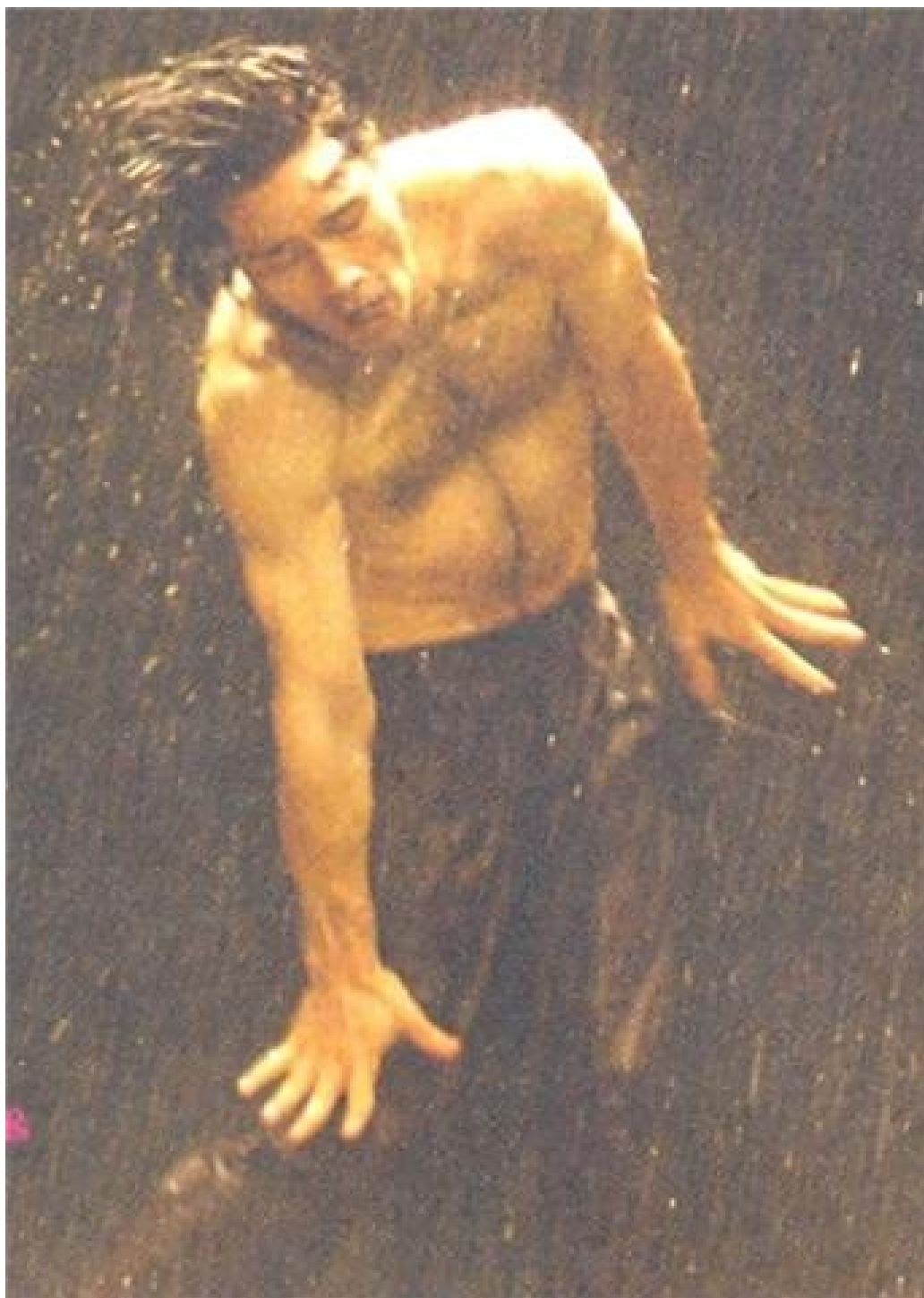


Foto 100: Nefés – Rainer Behr. Fotografia: Bettina Stos. Imagem do Encarte do Festival Pina Bausch, Lisboa 2008.

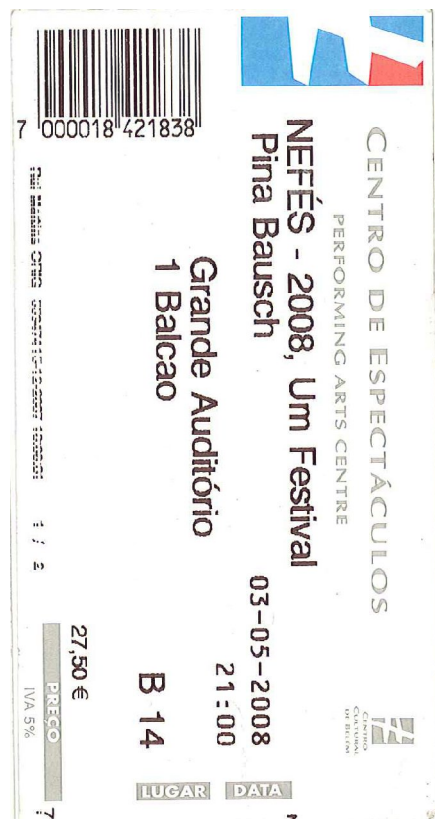
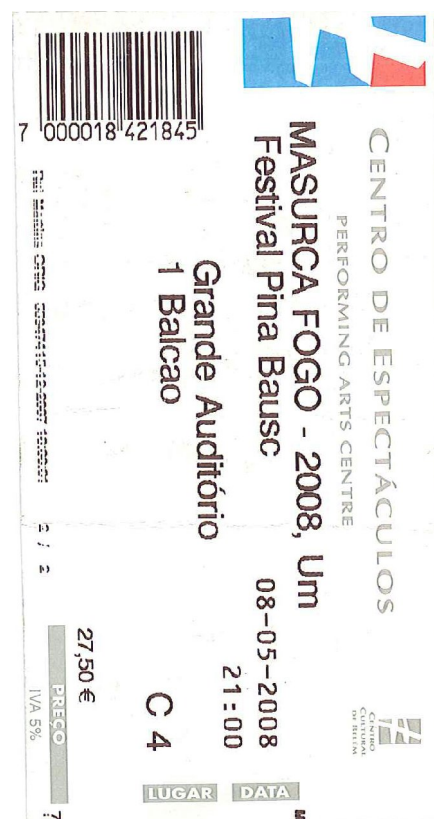
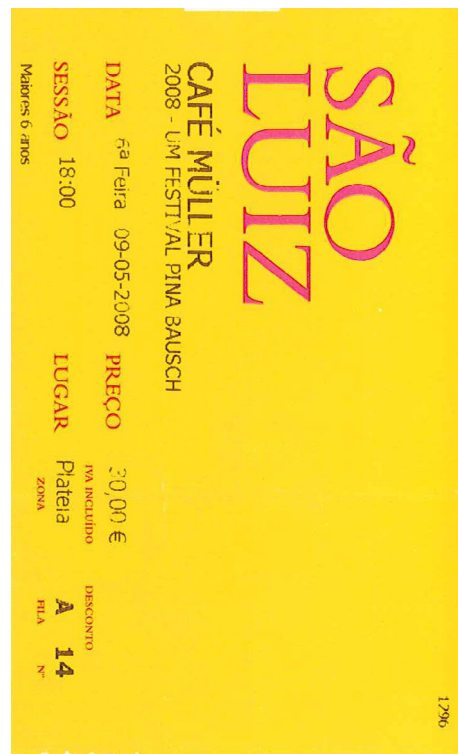


Foto 101: Ingressos de apresentações em 2007 e 2008.

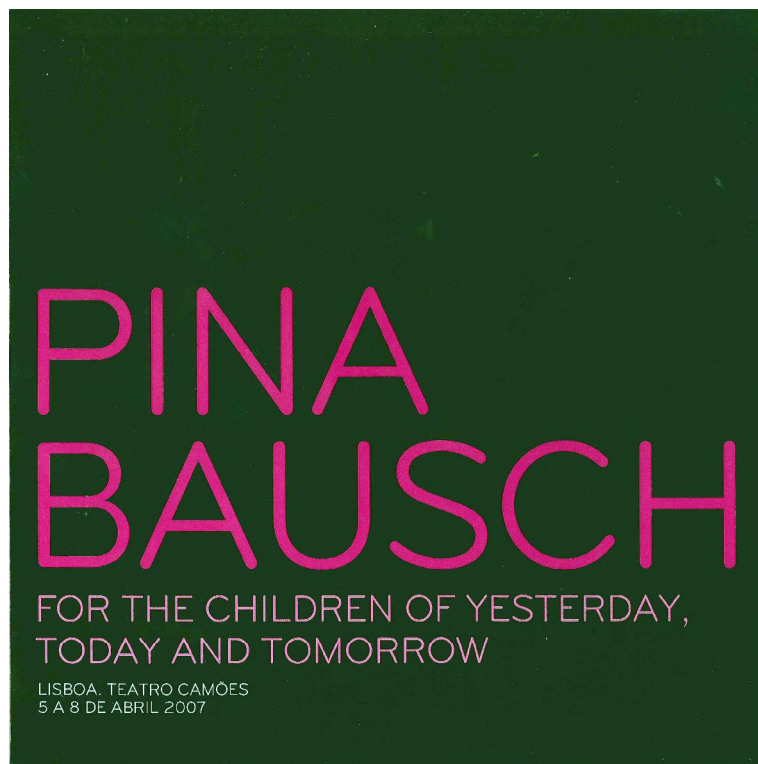


Foto 103: Programa da obra, Für Die Kinder, Abril de 2007, Lisboa.

FOR THE CHILDREN OF YESTERDAY, TODAY AND TOMORROW

ESTREIA ABSOLUTA. ALEMANHA: WUPPERTAL TANZTHEATER WUPPERTAL; PINA BAUSCH, 25 DE ABRIL DE 2002
ESTREIA EM PORTUGAL: LISBOA, TEATRO CAMÕES, 8 DE MARÇO DE 2007

DIRECÇÃO E COREOGRAFIA: PINA BAUSCH
CENOGRAFIA: PETER PABST
FIGURINOS: MARION CITO
COLABORAÇÃO MUSICAL: MATTHIAS BURKERT,
ANDREAS EISENSCHNEIDER

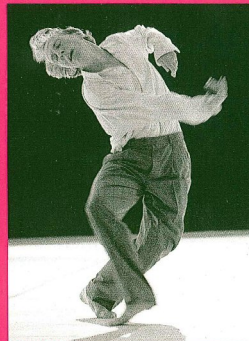
ASSISTENTES DA DIRECÇÃO: MARION CITO,
DAPHNIS KOKKINOS, ROBERT STURM
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA: NINA KLAUS
ASSISTENTE DE FIGURINOS: BRIGIT STOESEL

BALANINOS: DITTA MIRANDA JASJFI,
MELANIE MAJURIN, NAZARETH PANADERO,
HELENA PIKORA, AZUSA SEYAMA, JULIE
ANNE STANZAK, SILVIA FARIAS, CRISTIANA
MORGANTI, CLEMENTINE DELUY PABLO
ARAN GIMENO, RAINER BEHR, LUTZ
FÖRSTLER, DOMINIQUE MERCY, PASCAL

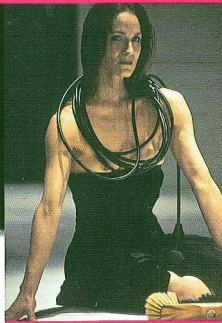
MERIGHI, JORGE TRUKTA ARMENTA,
FERNANDO SUELS MENDOZA, KENJI
TAKAGI, CHARAL AMPOS KOKKINOS,
DAMIANO BIGI, MICHAEL STRECKER

SELECÇÃO MUSICAL: FELIX LAJKO, NANA
VASCONCELOS, CAETANO VELOSO, BUGGE
WESSELOFT, AMON TOBIN, MARI BOINE,
SHIRLEY HORN, NINA SIMONE, GERRY
MULLIGAN, ULLIHOOD PROJECT (KOREA),
CINEMATIQUE ORCHESTRA, GOLDFRAPP,
GOTAN PROJECT, GUEM, HUGHSCORE,
KOOP, LABRADFORD, TOMMY PRINCE,
JOHN ZORN & MARC RIBOT, JOAQUIM LONE
OKTET, BAKA FOREST PEOPLE, RAY NOBLE
& HIS ORCHESTRA / VOCAL: AL BOWLLY,
WILLIAM HOOKER, MARILYN MANSON,
SHIRLEY HORN, SUBA

TEXTOS: HARMONIA CALESTIS, DE PETER
ESTERHAZY, KEEPERS OF THE NIGHT -
NATIVE AMERICAN STORIES AND
NOCTURNAL ACTIVITIES FOR CHILDREN
DE MICHAEL J. CADUTO E HOW THE BAT
CAME TO BE DE JOSEPH BRUCHAC
DIRECTOR TÉCNICO: JORG RAMERSHOVEN
DIRECTOR DE ILUMINAÇÃO:
FERNANDO JACON DE ARAUJO
TÉCNICOS DE PALCO: DIETRICH RÖDER,
MARTIN WINTERSCHIEDT, SOM ANDREAS
EISENSCHNEIDER
DIRECTOR DE CENA: FRANK STRATENSCHULTE
ASISTENTES: JENNIFER GÜNTHER
GUARDA-ROUPA: HARALD BOLL,
ULRIKE WUSTEN
TERAPEUTA DE SHIATSU: LUDGER MÜLLER
MESTRE DE BAILADO: ELIZABETH HALBERT HARR



CHRISTIAN STILES



ELIZABETH HALBERT HARR

(...) Embora esta peça não seja acerca de
crianças, tem a qualidade de um conto de
fadas, uma história para adormecer ou uma
lenda - ou mesmo ambas as coisas.
Como o título sugere, é um espectáculo que
apela a crianças existentes em cada um de nós,
a criança que fomos, a criança que vivemos
ou que poderemos vir a ser.

Nancy Davis, Danceviewtimes, Novembro 2004

TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH

DIRECTORA ARTÍSTICA DO TANZTHEATER
WUPPERTAL/
PINA BAUSCH
DIRECTORA DE PRODUÇÃO/
KOZA TAMDOGAN
ASSISTENTE DA DIRECÇÃO ARTÍSTICA/
ROBERT STURM
ENSAJADORES ASSISTENTES/
BÉNÉDICTE BILLIET, MATTHIAS BURKERT,
MARION CITO, BARBARA HAMPEL,
DOMINIQUE MERCY, HANS POP
MESTRES DE BAILADO/
FD KORTI ANDT, PAUL MELIS, AGNFS
PALLAI, JANET PANETTA
ASSISTENTE PERSONAL DE PINA BAUSCH/
SABINE HESSELING
ASSISTENTE DA DIRECTORA DE PRODUÇÃO/
TATIANA TRESSLITZ
ORGANIZAÇÃO/
GRIGORI CHAKHOV, OLIVER GOLLOCH,
CLAUDIA IRMAN
DIRECTOR DE CENA/
PETER LUTKE
PIANISTA/
MATTHIAS BURKERT
ARQUIVO DE BAILADO/
GRIGORI CHAKHOV
DIRECTOR TÉCNICO/
MANFRED MARCZEWSKI,
JORG RAMERSHOVEN
DIRECTOR DE ILUMINAÇÃO/
FERNANDO JACON
ASSISTENTES DE ILUMINAÇÃO/
JO VERTER, KERSTIN HARDT
TÉCNICOS DE PALCO/
DIETRICH RÖDER, MARTIN WINTERSCHIEDT
SOM ANDREAS EISENSCHNEIDER
INTERFÉRENCIAS E MERCHANDISING/
JENNIFER GÜNTHER, JAN SZITO
GUARDA-ROUPA/
HARALD BOLL, SILVIA FRANCO, ANDREAS
MAIER, KATRIN MOOS, U. RIKE WUSTEN
TERAPEUTA DE SHIATSU LUDGER MÜLLER

CNB COMPANHIA NACIONAL DE BAILADO

DIRECTOR ARTÍSTICO MEHMET BALKAN
DIRECTORA ANA PEREIRA CALDAS
SUBDIRECTOR NUÑO POLVORA
DIRECTORA TÉCNICA/
CRISTINA REBADE
COORDENADOR TÉCNICO/
JOÃO CARLOS ANDRADE
DIRECTORA DE PRODUÇÃO CNB/
MARIA LUISA CARLES
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO CNB/
NATACHA FERNANDES
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
E PRODUTOR EXCLUSIVO DA WEB/
BRUNO SILVA
DIRECTOR DE PRODUÇÃO TEATRO CAMÕES/
MARGARIDA MENDES
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO TEATRO CAMÕES/
CARLA ALMEIDA
DIRECTOR DE CENA/
HENRIQUE ANDRADE
ASSISTENTE DE DIRECÇÃO
DE CENA E CONTRA-REGIA/
WANDA FRANÇA
ASSISTENTE DE DIRECÇÃO DE CENA/
PATRÍCIA COSTA
CHEFE DE ILUMINAÇÃO/
VITOR JOSÉ
TÉCNICO DE ILUMINAÇÃO/
PEDRO MENDES
APRENDIZ ASSISTENTE DE ILUMINAÇÃO/
RICARDO ALEGRIA
CHEFE DE SOM E AUDIOVISUAIS/
BRUNO GONÇALVES
TÉCNICO DE SOM E AUDIOVISUAIS/
PAULO FERNANDES
ASSISTENTE DE SOM E AUDIOVISUAIS/
MARCO ARANTES, PEDRO VERDE
CHEFE MAQUINISTA/
JOAQUIM MAIA
TÉCNICO MAQUINISTA/
ALVES FORTE

MESTRE DE GUARDA-ROUPA/
ADELAIDE MARINHO
ZELADORAS DE GUARDA-ROUPA/
MARIA JOSÉ PARDAL
ASSISTENTE DE GUARDA-ROUPA/
SONIA VICENTE
AUXILIAR DE GUARDA-ROUPA-COSTUREIRA/
CARLA CRUZ
COSTUREIRAS/
ALEXANDRINA CONDE, ANTONIA COSTA,
PAULA MARINHO, CONCEIÇÃO MIRANDA,
HELENA FREITAS, ADELAIDE PEDRO PAULO,
GLÓRIA BENTO
OSTEOPATA/
JOSE CAMPOS
MASSOTERAPIA/
PAULO PAVÃO
DIRECTORA DE COMUNICAÇÃO E IMAGEM/
CRISTINA DE JESUS
ASSISTENTE DE COMUNICAÇÃO E IMAGEM/
LAURA PINTO
FUNDO DOCUMENTAL/
MARCO ARANTES
ASSESSORA JURÍDICA/
FERNANDA RODRIGUES
COORDENADORA FINANCEIRA/
FATIMA RAMOS
ASSISTENTE ADMINISTRATIVA ESPECIALISTA/
ISABEL RICARTE
ASSISTENTE ADMINISTRATIVA/
LURDES ALMEIDA
ENCARREGADO GERAL SEDE CHIAO/
JOÃO ALEGRIA
ENCARREGADO GERAL TEATRO CAMÕES/
MANUEL CARVALHO
ENCARREGADO GERAL ARMAZÉM/
HELDER GOMES



APOIO A DIVULGAÇÃO



WWW.CNB.PT



Foto 104: Programa da obra, Für Die Kinder, Abril de 2007, Lisboa.

CNB

COMPANHIA
NACIONAL DE
BAILADO
1977-2007

UMA CONVERSA COM PINA BAUSCH

Lisboa. Teatro Camões
3 ABRIL 2007 às 17:00

Moderação: Mónica Guerreiro

Jornalista e crítica, editora-associada da OBSCENA - Revista de Artes Performativas.

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch
FOR THE CHILDREN OF YESTERDAY,
TODAY AND TOMORROW

Lisboa. Teatro Camões
5, 6, 7 ABRIL 2007 às 21:00
8 ABRIL 2007 às 16:00

"Ao longo de mais de trinta anos e cerca de trinta e cinco trabalhos, Pina Bausch estabeleceu o seu estilo próprio de dança contemporânea ao desenvolver o dança-teatro (tanztheater). Através do seu trabalho procurou definir a existência humana, indo do mundano à magnitude da perda, amor e envelhecimento. Na sua linguagem própria, mergulha nos extremos do sentimento humano, usando a palavra ou as frases dançadas, as acções repetidas e os gestos simples, devolvendo-nos o que neles encontra."

Cecily Placenti, Ballet-Dance Magazine, Novembro 2004

CNB
COMPANHIA
NACIONAL DE
BAILADO
DIRECTOR-ARTÍSTICO: MANUEL BALHAU

30 ANOS CNB

PINA BAUSCH
FOR THE CHILDREN OF YESTERDAY,
TODAY AND TOMORROW
LISBOA, TEATRO CAMÕES
5, 6, 7 DE ABRIL ÀS 21:00, 8 DE ABRIL ÀS 16:00
DEBATE: UMA CONVERSA COM PINA BAUSCH
MODERAÇÃO: MÓNICA GUERREIRO
3 DE ABRIL

IV GALA INTER. DE BAILADO
LISBOA, TEATRO CAMÕES
29 DE ABRIL, ÀS 21:00 / DIA MUNDIAL DA DANÇA
DEBATE: CNB - PERCURSO E FUTURO DE UMA COMPANHIA
MODERAÇÃO: TIAGO BARTOLOMEU COSTA
28 DE ABRIL

DIGRESSÃO INTERNACIONAL
MACEDÓNIA, SCOPJA
BACH A L'ORIENTALE, MIHRET BALCAN
CONCERTO, KATREINA DEMEC, MARCO CAMALIERO
6 DE ABRIL

www.cnb.pt

BILHETERIA/ BOX OFFICE
TEATRO CAMÕES, T. 21 192 34 77
TICKETLINE/ ABREU/ FNAC
T. 707 234 234

BILHETERIA TEATRO CAMÕES
TEMP. / SABADO/ DUC-SAT
14:00-19:00
PREÇOS: C5 A C60

MIC
MUSEUM OF THE CITY

APÓSTOLO DA DANÇA
FUTURO 01

EDP
FUNDACÃO

Foto 105: Publicidade da conversa e da obra, Für Die Kinder, Abril de 2007,
Lisboa.



Foto 106: Redação do Jornal Globo, Rio de Janeiro, 2007, Brasil.



Fotos 107 e 108: Redação do Jornal Globo, Rio de Janeiro, 2007, Brasil.



Foto 109: Pesquisadora aos 4 anos vestida de Nanã em festejo da escola,
Brasil, 1983.



Foto 110: Pesquisadora aos 4 anos vestida de Nanã em festejo da escola,
Brasil, 1983.

Transcrição da entrevista com D. Detinha

Transcrição da entrevista com D. Detinha de 78 anos, a secretária de Mãe Stella que é *Ialorixá* do terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*. A entrevista foi conduzida por Lili Tavares no dia 10 de Setembro de 2006 sob o guião que elaborámos para este estudo. Lili Tavares é frequentadora do terreiro, por isso foi permitida a gravação de áudio e algumas fotos. Estive presente na entrevista, mas não me foi dada a permissão de falar. Assim, contei com a ajuda dessa pessoa. Em um terreiro, como dito antes, não se é permitido filmar, fotografar, ou gravar áudio algum. Só pude fazer a entrevista pois tive a ajuda de uma pessoa da casa.

Legendas: L = Lili; D = D. Detinha. A qualidade da gravação não é boa, existem trechos onde não se percebe o que é dito, e foi respeitada a forma de linguagem simples na transcrição de grande parte da entrevista.

Lili: D. Detinha, né? Qual o seu nome Detinha, de nação, o de nascimento?

Detinha: Bom, meu nome é Valdete Ribeiro da Silva, tenho 78 anos, nasci na capital...

L: E aí (inaudível), qual a sua função aqui no terreiro?

D: Sou filha de *Xangô aganju* e a minha função aqui é *acoué*, é (inaudível), sou uma secretária da casa de *Xangô*.

L: E assim tem secretária da casa de *Oxum*, ou só a senhora que é secretária?

D: Bom, *acoué* aqui só tem eu mesmo.

L: E a senhora podia dizer pra gente...

D: *Xangô* é o dono do terreiro, o terreiro é de *lemanja* e *Xangô*, só que *lemanjá* doou a parte dela para *Xangô*.

L: A nação é *Ketu*?

D: É.

L: E como é que funciona assim... é... (...) filha de santo é *ialorixá*? Quais são as (...), qual é a hierarquia do terreiro aqui?

D: Olha, vou comparar a uma coisa, a hierarquia de um Candomblé, se resume assim, a toda a preferência, disciplina, do mais moço para o mais velho. E é como no exército, tem ...

L: ...tendi...

D: ...tem capitão, tenente, sargento, até chegar nos soldados né? No recruta. A mesma coisa, só que no Candomblé existe assim, rituais que só poderão marcar com a presença se já estiver determinada a obrigação. É essa coisa que tem no Candomblé. E nós temos rituais aqui que o *iaô*, a participação dele, é ficar ali de joelho, de cabeça baixa, ta entendendo, rezando, baixinho.

L: E o *iaô* quem é? É um morador do terreiro?

D: O *iaô* significa coisa nova, então ele é um iniciado muito recente, certo.

L: É entendi.

D: É iniciado, então, a partir do dia que o ritual termina nós chamamos o nome, esse *iaô*. Tava falando sobre *iaô*.

L: *iaô* o iniciante, depois do *iaô* vem?

D: *iaô* é coisa nova, então após a iniciação da pessoa não importa que ele tenha (inaudível), porta lá fora, mas aqui dentro ele vai ter um guia, dois guias, 8 guias, ta entendendo? Outra vez ele passa por outro ritual, aí ele já tem mais um pouco de liberdade, a ter um certo conhecimento. Quando ele completa 7

anos ele já é um adulto. Ele tem um outro ritual e aí, já é um adulto. Então ele passa a ter um conhecimento maior, ele já veste um outro tipo de roupa, certo, e daí, só vai depender do procedimento e o conhecimento que ele virá a adquirir.

L: E aí vai se tornar filho de santo?

D: Já é a partir da hora que ele é anunciado, ele é um filho de santo.

L: E para ser uma mãe de santo? A senhora é uma mãe de santo?

D: Não.

L: A mãe de santo seria a dirigente do terreiro?

D: É, aqui no *Afonjá* (cão a latir), olha aqui no *Opô Afonjá* só pode ser *ialorixá* mulher, já foi fundado assim. E quando, (...), nem todo mundo trás no caminho de ser *ialorixá*, pode ser até outra coisa certo, num é que as pessoas não tenham a competência, ou não saibam, mas às vezes não tem talento.

L: Então seria um..., cada um tem o seu caminho dentro do terreiro?

D: Então o que é que acontece, a pessoa aqui dentro, principalmente as mulheres, ela já pode completar as obrigações dela através do jogo, ou da vontade de um *orixá*. Aquela pessoa ganha um cargo, chama uma responsabilidade. Quando Deus chama a mãe de santo, mas o nome mesmo é *ialorixá*, então é feito um jogo através das pessoas mais velhas e do *oluô*, é uma pessoa que nasce com esse dom, joga, quem sair, é essa que vai ser a mãe de santo. Trecho inaudível.

L: E o que é um *orixá*?

D: Olha, quando me perguntam o que é um *orixá*, é energia, é a natureza, entende? É água, é a terra, são as árvores, é o mar, água doce, é o vento, é fogo, tudo isso é energia é *orixá*, entende? Os *orixás* já conviveram na terra

como seres humanos. E eles tiveram as mesmas fraquezas que nós temos. Eles se encantaram como *orixá*, voltaram, que ele já vieram com essa missão. Eles hoje são apenas energia, são purezas. Aquela coisa de (inaudível), aquela coisa de tomar namorado do outro é quando eles conviveram como seres humanos. Hoje não existe mais isso, é só lenda, energia.

Se eu chegar no mar, eu vou saudar *lemanjá* e *Oxum*, mas não significa que ela está ali dentro, aquilo ali é a energia dela, água salgada.

L: Candomblé para a senhora o que é?

D: O Candomblé, como hoje, nós... é uma coisa que tá conhecida no mundo inteiro. É quando nós lutamos e comemoramos os nossos rituais, aí é o Candomblé que é diferente de bruxaria, entendeu...

L: Não... e como surgiu o Candomblé?

D: ...surgiu o Candomblé, séculos passado, era uma coisa muito banida, perseguida pela Igreja Católica e por todos que olhavam com muito preconceito, só que eles se aproveitavam quando as oportunidades juntavam todos, daí saía o batuque, que pegou o nome de Candomblé. Então quem era de *lemanjá*, quem era de *Oxossi*, quem era de *Ogum*, aproveitava aquele dia e eles entravam em transe, quem tinha que comparecer, comparecia. Porque o nosso Candomblé é diferente daquele da África. Se aqui fosse um terreiro, por exemplo, digamos aqui é o terreiro de *Xangô*, só iniciáramos filhos de *Xangô*, lá adiante o de *Oxossi*, mas aqui no Brasil, nós somos o nosso Candomblé, é afro-brasileiro, porque tá entendendo? Foi o único jeito dos nossos heróis, foram, partiram, e deixar isso para nós juntarmos. Essa palavra vem de origem Candomblé, mas o significado é esse.

L: D. Detinha as pessoas que moram aqui...

D: Aqui no Axé, depois que nós completamos a obrigação, então nós vestimos por cima disso aqui (aponta para a própria roupa), se chama bata, e tanto pode usar esse tipo de roupa, ou é quando nós temos a obrigação completa e ele pode ser, ele continua como *iaô*. Essa roupa de pano da costa, tem bata, aí ponho pano da costa aí... (ianudível).

L: É uma comunidade, a senhora sempre morou aqui?

D: Aqui já moro há 40 anos, sou bisneta, sou neta, hoje e já há muito tempo. Não há motivo de querer agradar a Igreja Católica, primeiro nunca fui a Igreja vestida de saia... o canto e a dança. Nós quando vamos louvar *Oxalá*, é cantando todas as palavras. Tem um significado, a dança já é a festa, a cada passo que dançamos, cada gesto, *Xangô* apanha e joga para cima.

Glossário de termos ligados ao Candomblé

A

Abará: Bolinho de feijão fradinho amassado cozido no vapor.

Abebé: Leque de metal; ferramenta dos Orixás femininos.

Abiã: Aspirante, literalmente o que vai nascer.

Acaçá: Bolinho de amido embrulhado em folha de bananeira.

Acarajé: Bolinho de feijão fradinho amassado frito em azeite de dendê.

Ada: Pequena coroa.

Adê: Coroa.

Adé: Homossexual.

Àdin: Óleo do coquinho de dendê.

Aiê: Terra.

Afonjá: Uma qualidade de Xangô.

Agere: Dança de Oxossi em que é simulado pontaria com os dedos, como se estivesse a atirar flechas.

Agogô: Nome de instrumento que marca o ritmo, composto por duas campânulas metálicas.

Aiyê: Terra.

Akòró: Pequena coroa.

Alaabalaaxe: Que tem o poder de criar com autonomia.

AláKetú: Senhor do Candomblé Ketu.

Alfange: Pequena coroa.

Alujá: Dança de Xangô em que é demonstrado todo seu vigor e é encerrado com uma dramatização na qual um raio cai e se transforma em pedra.

Amalá: Comida predilecta de Xangô feita no Candomblé com quiabo, camarão seco e azeite de dendê.

Arum: Doença.

Asiwajú: O que vem na frente.

Atabaque: Nome do tambor sagrado.

Atóto: Silêncio.

Axé: Força espiritual mística e também na palavra amém.

Axexê: Rito fúnebre do sétimo dia.

Axô: Roupas.

Axoxo: Oferenda de Oxossi predilecta feito com milho vermelho e tiras de côco.

Ayabá: Rainha, esposa do rei; no Candomblé, *Orixá* feminino.

Ayê: Céu.

Ayinon: O dono da terra.

Ayó: Alegria.

B

Babá: Pai.

Babalaô: Sacerdote de *Orunmilá*; sacerdote do oráculo; adivinho.

Babalorixá: Pai-de-santo.

Bará Ketu: Exu da porteira.

Barracão: Salão do Candomblé em que se fazem as cerimónias de dança.

Batuque: Religião dos *Orixás* no Rio Grande do Sul.

C

Candomblé: Religião dos *Orixás* no Brasil; também designa o local do culto.

Candomblé de Caboclo: Candomblé *banto* de culto aos espíritos de antepassados indígenas.

Caruru: Puré de quiabo com diversos temperos e óleo de dendê tradicional do estado da Bahia. Este prato quando feito para o Candomblé passa a se chamar amalá.

Cliente: Usuário do jogo de búzios e de outras formas de ajuda espiritual, mas que não tem compromisso com a religião.

D

Dan: Cobra de metal.

Decá: Cerimónia realizada no sétimo ano de iniciação, que confere ao iniciado o grau hierárquico de senioridade.

E

Ebó: Sacrifício, oferenda, despacho.

EdumAará: Pedra.

Edim Ará: Meteoritos.

Egun: Espírito de morto, antepassado, o mesmo que *egungum*; alguns *Orixás* são *eguns* divinizados.

Ejó: Cobra de metal.

Elegbara: Outro nome para *Exu*, também chamado de *Legba*.

Elegó: Transportador de oferendas.

Elekô: Uma sociedade.

Emi: Vida, sopro vital.

Epa Hey: Saudação à *Iansã*, Viva o vento.

Equede: Mulher iniciada para cuidar dos *Orixás*, vesti-los e dançar com eles.

Erê: Espírito infantil que acompanha o *Orixá* da pessoa.

Exu: *Orixá* mensageiro, dono das encruzilhadas e guardião da porta de entrada da casa; sempre o primeiro a ser homenageado.

Exu iná(n): *Exu* reverenciado no *ipadé*.

Ewe: Folhas

Ewê ô: Saudação à *Ossaim*.

F

Fatumbi: Título de um sacerdote de *ifá*.

Filho-de-santo: Membro do Candomblé, iniciado.

I

Iá: Mãe.

Ialodê: Encarregada de organizar as festas do Candomblé.

Ialorixá: Mãe-de-santo.

Iansã: *Orixá* feminino, senhora dos ventos; também chamada de *Oiá*; literalmente, a mãe dos nove filhos.

Iaô: Esposa jovem; filha ou filho-de-santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram e transe de *Orixá*.

Ibarí: Feixe de nervuras do dendezeiro envolvido com búzios.

Ibí: Nascer.

Ibirí: Cetro.

Ibejis: *Orixás* gémeos; protectores das crianças.

Ida: Pequena coroa.

Iê: Vida.

Ifá: *Orixá* do oráculo, outro nome para *Orunmilá*; também os apetrechos do *babalaô* e o próprio oráculo.

Igbín: Caramujo.

Ijexá: Nome de uma região da Nigéria e de um toque para o *Orixá Oxum*, *Oxalá* e *Ogum*.

Ilê: Casa.

Ilé: Terra.

Ilê Axé: Templo, Candomblé.

Ilê Axé Opô Afonjá: Nome de uma das casas de Candomblé mais antigas do Brasil em Salvador.

Ilú: Toque de *lansã*.

Inkices: Divindade, deus do panteão dos *Candomblés Bantos*.

Ipadé: Cerimónia realizada em alguns *Candomblés Ketu*, antes das festas dos *Orixás*.

Irê Ayó: Caminho da alegria.

Irukerê: Paramento de mão feito de cobre, com pêlos de cauda de boi ou de búfalo.

Iyá Mesan Orun: A mãe dos nove *Oruns*, os nove espaços do Universo.

Iyaegbé: É a segunda pessoa do *axé*. Conselheira, responsável pela manutenção da ordem, tradição e hierarquia. Posto paralelo ao da *Iyalorixá*.

Ìyálòde: Mãe da comunidade, encarregada de organizar as festas do Candomblé.

Iyalorixá: Autoridade máxima no terreiro.

J

Jacutá: Pedras.

Jô: Dançar.

Jogo de búzios: Oráculo do Candomblé.

K

Kawoó Kábiyesi: Saudação real, saudação à *Xangô*.

Ké ilé Jéèri: Que a Terra testemunhe.

Keto: Nome de tribo *Iorubá*.

Kizila: Problemas; o mesmo que *euó*; interdição.

Koso: Cidade.

Kuawaró: Bom dia.

L

Láàròyè Exu: O bom falante e comunicador.

Labá: bolsa de pele usada no culto de Xangô.

Lé: O menor dos três atabaques.

Logun: O ponto de encontro entre rios e as florestas.

Logunedé: Orixá da caça e da pesca; filho de Oxossi com Oxum.

Lona: Exu dos caminhos.

Loná: No caminho.

M

Mãe-de-santo: Sacerdotisa chefe do terreiro de Candomblé.

Mãe-pequena: Auxiliar da mãe-de-santo.

Mariwó: Franja de folha de dendezeiro.

N

Nanã: Orixá do fundo dos lagos; dona da lama, a mais antiga divindade do panteão do candomblé.

Nilé: na casa.

O

Obá: Orixá do rio *Obá*; uma das esposas de *Xangô*.

Obá: Rei, soberano da cidade.

Obá *Elekô*: Guardiã da sociedade *Elekô*.

Obá *Igbo*: Rei da floresta.

Obá *Jacutá*: O lançador de pedras.

Obá *Koso*: O que racha o pilão.

Obaluaê ou *Omolu*: Orixá da varíola, das pestes, das doenças contagiosas.

Obatalá: *Oxalá*, Orixá da criação que criou o homem; Rei do pano branco.

Obá *Xi*: Saudação a *Obá*.

Óbe *fará*: Tridente.

Obi: Noz-de-cola, fruto africano aclimatado no Brasil indispensável nos ritos do Candomblé.

Obrigaçãõ: Ritual iniciático com sacrifício votivo.

Odé: Caçador.

Odùdùwà: Orixá da criação; o criador da Terra.

Odo *Ya*: Saudação a *Yemanjá*.

Ofá: Arco e flecha; ferramenta de *Oxóssi* e demais Orixás caçadores.

Oge: Par de chifres que se batem um no outro para invocar.

Ogó: Bastão com cabaças representando o sexo masculino.

Ogum: Orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra, aquele que limpa os caminhos.

Ojisé: Mensageiro.

Okéaro: Referência a um local primordial dos descendentes de *Odùdùwà*.

Olóde: Senhor da caça.

Olodé: Senhor invisível.

Olóri Eléiye: Chefe das donas dos pássaros.

Olorum: Senhor dono do *Orum*, Deus supremo do Candomblé.

Olùtóju àwon omo: Aquela que olha por todas as crianças.

Omi: Água.

Omo: Criança, filho.

Onilé: Senhora da Terra, *Orixá* também chamado *Aiê*.

Onilê: Senhora da casa.

Opaxorô: Bastão usado por *Oxalá*.

Opô: Raiz, mastro de ligação entre o *Orum* e o *Aiye*.

Ora iê iê ô: Saudação a *Oxum*.

Ore, yeye, ô: Mãe da bondade.

Ori: Cabeça.

Orixá: Divindade, deus do panteão *lorubá*.

Orum: Céu, mundo sobrenatural, mundo dos *Orixás*.

Orunmilá: *Orixá* do oráculo, o mesmo que *Ifá*.

Ossaim: *Orixá* das folhas; *Orixá* que cura com as ervas.

Oxaguian: *Orixá* que inventou o pilão para comer inhame mais facilmente, criando assim a cultura material; *Oxalá* jovem.

Oxalá: Grande *Orixá*; outro nome para *Obatalá*; nome preferencial de *Obatalá* no Brasil.

Oxalufan: *Oxalá* velho; nome pelo qual *Obatalá* é referido no Brasil.

Oxé: Machado que corta dos dois lados.

Oxóssi: *Orixá* da caça.

Oxum: Orixá do rio *Oxum*; deusa das águas doces, do ouro, da beleza e da vaidade; uma das esposas de *Xangô*.

Oxumaré: Orixá do arco-íris.

Oyá: Outro nome para *lansã*, Orixá dos ventos, do raio, da tempestade; donas dos *eguns*; uma das esposas de *Xangô*.

Oyá Dada: Outro nome para *lansã*, que usa *mariwó*.

Oyá Igábale: Outro nome para *lansã*, que usa branco e carrega um *ixan*.

Oyá Jebi: Outro nome para *lansã*, que usa azul-claro e está sempre em disputa com *Xangô*.

P

Padê: Farofa de farinha de mandioca com dendê, água ou aguardente; cerimónia aos ancestrais.

Pai-de-santo: Sacerdote-chefe do terreiro de Candomblé.

Pai-pequeno: Substituto de pai ou mãe-de-santo; segundo da hierarquia.

Patakori: É importante.

R

Rí: Encontrar.

Rum: O maior dos três atabaques.

Rumpi: O atabaque de tamanho intermediário do conjunto de três.

S

Salubá Nanã: Saudação à *Nanã*.

Santeria: Religião afro-cubana semelhante ao Candomblé.

Saravá: Saudação da *Umbanda*.

T

Tambor-de-Mina: Religião dos *Voduns* e *Orixás* originária do Maranhão.

Terreiro: Local de culto, também a comunidade do Candomblé.

U

Umbanda: Religião afro-brasileira de culto aos caboclos, pretos-velhos e outras entidades liberadas pelo *Orixá*.

V

Vodum: Divindade do panteão *fom* ou *jeje*; alguns *voduns* foram incorporados ao panteão dos *Orixás*.

X

Xangô: *Orixá* do trovão e da justiça.

Xapanã: Outro nome para *Obalúayaê*.

Xaxará: Vassoura-cetro de *Omolu*.

Y

Yemanjá: *Orixá* do rio Níger, dona das águas, senhora do mar, mãe dos *Orixás*.

Z

Zambi: Deus supremo.

